

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**  
**Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II**



**DE LA REALIDAD AL SUEÑO: INCIDENCIAS  
BUÑUELIANAS EN EL CINE DE GLAUBER  
ROCHA.**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**

**Daniela Stara**

Bajo la dirección del doctor

Antonio Castro Bobillo

**Madrid, 2010**

**ISBN: 978-84-693-7818-2**

**© Daniela Stara, 2010**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**  
**Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II**

**DE LA REALIDAD AL SUEÑO:  
INCIDENCIAS BUÑUELIANAS EN EL CINE  
DE GLAUBER ROCHA**

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR:**  
Daniela Stara

Director de Tesis: Antonio Castro Bobillo

**Madrid 2009**

*¡A Chico, un poco de tu alma está en este trabajo!*

## ÍNDICE

Introducción.....	7
I. Planteamiento del problema.....	9
II. Hipótesis.....	10
III. Objetivos.....	10
IV. Estado de la cuestión.....	11
V. Metodología.....	20
1. Biografía de Glauber Rocha.....	25
1.1 Vida del autor.....	27
1.2 Contexto brasileño: las artes en Brasil y el Cinema Novo.....	33
1.3 Contexto mundial: Glauber y las corrientes cinematográfica de los 60'....	37
1.3.1 New American Cinema.....	39
1.3.2. El Free Cinema.....	40
1.3.3 La Nouvelle Vague.....	41
1.3.4 El Neorrealismo.....	42
1.3.5 Una protesta mundial.....	43
2. La Poética.....	45
2.1 El cine como arte total.....	47
2.2. La alegoría.....	51
2.3. Estética del Hambre.....	52
2.4 Lo épico / didáctico.....	57
2.5 Estética del sueño.....	59
3. La Política.....	61
3.1 La polis.....	63
3.2 Revolución.....	64
3.3 Lo épico / didáctico.....	67
4. La Religión.....	71
4.1 Sincretismo religioso.....	73
4.2 Mesianismo.....	75
4.3 Cristianismo.....	78
5. Rocha y Buñuel: un paralelo.....	81
5.1 Rocha/Buñuel.....	83
5.2 Parafraseando los textos críticos sobre Buñuel.....	84
5.2.1 Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel.....	84
5.2.2 La moral de un nuevo Cristo.....	90
5.2.3 Él.....	91
6. Incidencias buñuelianas en la estética de Glauber Rocha.....	93
6.1 Sobre el mito.....	95

6.1.1 El mito.....	95
6.1.2 Pensamiento Cosmogónico.....	97
6.1.3 La Edad de Oro.....	98
6.1.4 La Caída de los Dioses.....	99
6.1.5 El mito del Origen en el cine: Bazin y la ontología del cine.....	101
6.2 Corpus mitológico en el cine de Rocha y Buñuel.....	104
6.3 Estética del Hambre: la violencia en el cine de Buñuel.....	111
6.4 Estética del Sueño: la libertad en el artista Buñuel.....	121
7. Incidencias buñuelianas en la concepción política de Glauber Rocha.....	135
7.1 La revolución: mito de la Modernidad.....	137
7.2 Contra el orden vigente.....	144
8. Incidencias buñuelianas en la concepción religiosa de Glauber Rocha.....	151
8.1 Religión como compendio de “estética” y “política”.....	153
8.1.1 Protestantismo.....	153
8.1.2 “Alienación” o crítica a la Institución.....	156
8.1.3 Cristianismo.....	160
9. Rasgos buñuelianos en la primera etapa del director: las películas.....	161
9.1 De <i>Barravento</i> a <i>Terra em Transe</i> .....	163
10. Rasgos buñuelianos en la segunda etapa del director: las películas.....	193
10.1 De <i>Cabezas Cortadas</i> a <i>A Idade da Terra</i> .....	195
11. Conclusiones.....	217
11.1 Verificación de la hipótesis.....	219
Anexos.....	225
Apéndice 1.....	227
Estética del Hambre.....	229
Eztétyka del Sueño.....	235
Apéndice 2.....	241
Nota a la traducción.....	243
Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel.....	245
La moral de un nuevo Cristo.....	259
Él.....	265
Apéndice 3.....	273
I <i>A idade da terra</i> : Análisis del filme.....	275
1. Presentación de la película.....	277
II <i>A idade da terra</i> y la estética.....	281
1. <i>A idade da terra</i> : un montaje nuclear para una atmósfera postatómica..	283
2. El montaje nuclear.....	285
3. Lo épico/didáctico.....	288
III <i>A idade da terra</i> y el discurso político.....	291
1. <i>A idade da terra</i> : el tercer mundo declara la guerra al capitalismo.....	293
2. Documentalismo: historia de Brasil.....	294
3. Brahms: representación del poder.....	299

4. Brahms: conquistador.....	303
IV <i>A idade da terra</i> en el marco de la religión.....	307
1. A idade da terra: la resurrección de Cristo en el Apocalipsis. El Cristo Indio.....	309
2. El Cristo Negro.....	316
3. El Cristo Militar.....	323
4. El Cristo Guerrillero.....	329
V <i>A idade da terra</i> : el rol de la mujer en la película.....	333
1. Sobre los personajes femeninos.....	335
VI <i>A idade da terra</i> : el profeta de una nueva revolución.....	343
1. El monólogo final del director.....	345
VII <i>A idade da terra</i> : film para la TV.....	351
1. A idade da terra: filme para la TV.....	353
VIII <i>A idade da Terra</i> : traducción del guión.....	357
Apéndice 4.....	391
Entrevistas.....	393
Ismail Xavier.....	395
Dona Lucia Rocha.....	405
Bibliografía citada.....	411
Textos consultados.....	414
Filmografía citada.....	414
Filmografía de Glauber Rocha.....	415
Bibliografía existente sobre Glauber Rocha.....	419



## **INTRODUCCIÓN**



## I

### **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA: LA INFLUENCIA DE LUIS BUÑUEL EN LA FILMOGRAFÍA DE GLAUBER ROCHA**

De Glauber Rocha, autor en vigor entre los años sesenta y setenta, se ha dicho muy poco, respecto a la fama de la que gozó en su tiempo. El estudio sobre su poética y su obra filmica ha sido esporádico por mucho tiempo, y se ha revelado en muchas ocasiones poco provechoso para definir claramente las intenciones estéticas del director.

Se distinguen algunos trabajos realizados poco después de su muerte, los cuales ponen en claro las relaciones con las problemáticas de Brasil y el uso de la alegoría como fórmula constante<sup>1</sup>. Pero una visión de conjunto de la obra nos revela la falta de investigaciones profundas, por ejemplo, sobre la influencia recibida de otros directores.

De ahí a sostener que Glauber estuvo influenciado por directores como Buñuel o Eisenstein (u otros nombres del mismo calibre) es una tarea tan fácil como decir que el mar es azul. Pero dar cuenta de estas referencias en su filmografía es una tarea que pocos se han tomado el tiempo de hacer.

Los estudios sobre el director se han dirigido hacia otros matices de su obra, no menos importantes, pero han dejado un hueco en lo que es aparentemente obvio: que Glauber era un lúcido cinéfilo, conocía muy bien la historia del cine y sabía reciclar y reformular las técnicas normativas sobre la base de estos conocimientos.

Se conoce la aportación que los escritores de vanguardia brasileños le dejaron; se ha estudiado (incluso profundamente) su recurso al *cordel* (género para el cual compuso algunas letras), como expediente cinematográfico<sup>2</sup>; se da por sentada su admiración por otras cinematografías, sobre las cuales escribió en varios ensayos en revistas de la época. Sin embargo, nadie ha puesto manos a la obra para hacer un estudio exhaustivo de las imágenes, de la iconografía, de las citas cinematográficas usadas por Glauber<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. Xavier, 1993 y Stam; Johnson, 1995.

<sup>2</sup> Cf. Nemer, 2007. La tesis doctoral de la cual viene esta publicación se encuentra online en [www.ged1.capes.gov.br/CapesProcessos/919610-ARQ/919610\\_5pPDF](http://www.ged1.capes.gov.br/CapesProcessos/919610-ARQ/919610_5pPDF).

<sup>3</sup> Entre las aportaciones parciales a este problema hay, por ejemplo, la tesis doctoral de Duvaldo Bamonte, sobre la cinematografía de Glauber Rocha y Pasolini: *Afinidades eletivas: o dialogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-75)*, Tesis de Doctorado ECA-USP, 2002. Tuve la oportunidad de asistir a su examen doctoral en la misma USP en ese 2002 y posteriormente lo entrevisté (Bamonte, 2003); la referencia a esta investigación aparece por ejemplo en la nueva edición de *O seculo do cinema*. Digo que su aportación es parcial porque habla de su relación con un solo director y porque, lamentablemente, no se ha llegado a publicar.

Ya han pasado casi 40 años de su muerte. La distancia se ha hecho perspectiva y las costumbres, las formas de ver y leer el cine y otras artes han cambiado. Tenemos material para presumir que Glauber al crear un discurso original, estaba además mostrando su capacidad de asimilar discursos fílmicos ajenos a su poética y saber usarlos con maestría en su cine.

He aquí el problema: ¿Es Glauber en su originalidad deudor de una cinematografía como la de Luis Buñuel?, ¿es manifiesto en él, más allá de una simple estima hacia el director español, una influencia directa, conciente o no, de sus ideas en el ámbito estético, político y religioso? ¿Siendo sus películas tan diferentes, en dónde se manifiesta esta herencia del maestro?

He aquí la piedra angular de este trabajo. Nunca antes se han hecho estudios específicos incorporando a Glauber en la historia del cine, estudiando su camino cinematográfico, y nunca se ha intentado estudiar su obra analíticamente de tal forma como para reconocer las obras de las que su cine es deudor.

#### IV

### ESTADO DE LA CUESTIÓN

A partir del material encontrado y analizado, puedo afirmar haber encontrado muy pocos estudios relevantes sobre el análisis de la filmografía de Glauber Rocha. Menos sobre su relación con el cine de Luis Buñuel, tema sobre el que nunca se ha escrito nada dentro de un plan analítico en un estudio relevante. Muchos de los libros de los que dispuse, la mayoría publicados en Brasil, concentran la atención en las noticias biográficas del director, el cual por su fuerte personalidad daba mucho de qué hablar. Sólo se comentan superficialmente sus obras y sólo he podido encontrar un número ínfimo de textos de veras interesantes y de carácter de estudio, en la bibliografía consultada: los textos de Ismail Xavier, los cuales abordan un análisis de cuatro de las películas juveniles de Glauber, *Barravento*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* y *Terra em transe*<sup>4</sup>; y uno de Robert Stam con Randal Johnson, en el que Stam hace un bello y riguroso análisis de la película *Terra*

---

<sup>4</sup> Cf. Xavier, 1983; 1993; 2001.

*em transe*<sup>5</sup>. Y por otra parte mi propio análisis de *A idade da terra*<sup>6</sup>. Estos textos fueron de gran utilidad a la hora de reconocer unas marcas importantes del estilo glauberiano.

Hay que decir también que hace unos años, se empezó por parte de la familia a mover el interés hacia una restauración de sus filmes más famosos los cuales hace solo cuatro años estaban totalmente destruidos, con graves corrupciones en el color y en el sonido. Hace poco tiempo era muy difícil encontrar cualquiera de sus películas y a las que se tenía acceso provocaban a una visión muy torcida de las mismas. Se agradece, por otro lado, que la distribuidora Cameo haya editado en España, este mismo año, una colección de 5 DVD de las principales obras del cineasta, lo cual facilitó no poco el trabajo en el momento de extraer ejemplos fotográficos. Las otras películas no tienen circuito comercial y no han sido restauradas.

Lo mismo se puede decir de los libros del director, los cuales no han sido todos reeditados, y solamente hace poco se ha empezado este proceso que vio la reimpresión de los tres textos teóricos de Glauber en Brasil, *Revisão critica do cinema brasileiro*, *Revolução do cinema novo* y *O século do cinema*<sup>7</sup>. Y aunque el proceso de divulgación de la obra teórico-crítica es lenta (por ejemplo, la inclusión de este material en la biblioteca del AECID es muy reciente), la efectiva difusión es un elemento a favor del estudioso que quiera saber más.<sup>8</sup> No menos importante es el empeño de su familia en digitalizar mucho material a través del Museo Tempo Glauber y de su página web, [www.tempoglauber.com.br](http://www.tempoglauber.com.br).

En España, se cuenta con la edición de cuatro textos sobre Glauber: uno de origen cubano<sup>9</sup> de Alfredo Guevara, sobre el cual más adelante me detendré, cuyo contenido es muy dudoso y no confiable; una traducción del libro de José Carlos Avellar<sup>10</sup> y una traducción del libro *Revisão critica do cinema brasileiro*<sup>11</sup>, fuera de

---

<sup>5</sup> Stam; Johnson, 1995.

<sup>6</sup> El análisis de *A idade da terra* que reporto en los anexos, es el manuscrito presentado el año pasado en el examen de suficiencia investigadora. Otro vertiente de la película ha sido analizado en mi tesis de licenciatura en 2003 (Universidad de Bolonia) y hacía referencia a la restauración analítica de la misma, dado que en esa época no existía en el circuito comercial siquiera una copia de visionado.

<sup>7</sup> Rocha, G. *Revisão critica do cinema brasileiro*, Civilização brasileira, R.d.J., 1963 (*Revisão critica do cinema brasileiro*, Cosac Naify, São Paulo, 2003), Rocha, G. *Revolução do cinema novo*, Alhambra/Embrafilme, R.d.J., 1981 (*Revolução do cinema novo*, Cosac Naify, São Paulo, 2004), Rocha, G. *O século do cinema*, Alhambra, R.d.J., 1985 (*O século do cinema*, Cosac Naify, São Paulo, 2006a).

<sup>8</sup> En Internet las nuevas ediciones han sido difundidas por Google Libros.

<sup>9</sup> Guevara, 2002.

<sup>10</sup> Avellar, 2002.

<sup>11</sup> Rocha, 1965.

catálogo actualmente y también de origen cubana<sup>12</sup>; otro es el diario de rodaje y la traducción del guión de la película realizada en España, *Cabezas cortadas*: dicho texto también se encuentra fuera de catálogo<sup>13</sup>. En Francia las cosas no van un poco mejor, si pensamos en dos libros de críticos y amigos del director (René Gardies<sup>14</sup>, Sylvie Pierre<sup>15</sup>), uno de los cuales es de carácter biográfico. En Italia unos pocos textos también, en parte traducciones incompletas de los libros de Glauber (seleccionados por Lino Micciché<sup>16</sup>) y un texto sobre la filmografía analizada, de forma general, por Cinzia Bellumori<sup>17</sup>. Es de 2007 un texto indescifrable<sup>18</sup>, sobre la última película del director y con traducción del guión<sup>19</sup>.

En resumen, la situación es más o menos la misma que hace más de veinte años; un amigo de Glauber, antiguo director del Festival de Pesaro, Lino Micciché, resumía así la cuestión en 1986:

Basti pensare che, a parte alcuni saggi sparsi, anche rilevanti, i volumi monografici su Rocha che si contano in tutto il mondo superano di poco le dita di una mano; che, tra essi, tre sono stati scritti negli anni 70, due poco dopo la morte del regista, e uno solo — quello di Ismail Xavier — a una distanza dalla morte tale da superare la fase celebrativa ed avviare la fase critica<sup>20</sup>

La necesidad de colocar Glauber en la historia del cine mundial se percibe ahora, en un momento en el cual las páginas Web que hablan de él se triplican en un solo año y la demanda hacia este autor se revela urgente (la mayor parte de aquellas páginas electrónicas, por cierto, no son nada confiables ni en calidad de análisis ni en calidad de información).

La aridez informativa en este ámbito de estudio fue compensada en este trabajo gracias a un archivo personal que ha crecido lo largo de siete años.

---

<sup>12</sup> La edición del mismo libro en España es de 1971 y coincide en todo con la versión cubana (Rocha, 1971).

<sup>13</sup> Torres, 1970.

<sup>14</sup> Gardies, 1974.

<sup>15</sup> Pierre, 1987.

<sup>16</sup> Rocha, 1986a; Rocha, 1986b.

<sup>17</sup> Bellumori, 1975.

<sup>18</sup> No quiero con esta palabra decir 'difícil', sino subrayar que la autora logra con un estilo muy afectado no abordar ninguna de las muchas tareas críticas que hay pendientes sobre el director. El texto no es clarificador o útil para el investigador.

<sup>19</sup> Pascuzzo, 2007.

<sup>20</sup> Rocha, 1986b, p. 11.

En otros estudios que he revisado, la falta de información ha causado no pocos errores. Un ejemplo. Hugo N. Santander, en un artículo publicado en el núm. 20 de la revista *Especulo* de la UCM (2002) nos informa, falsamente y sin dar ninguna fuente, que Glauber Rocha era para Buñuel “uno de sus amigos más cercanos”;<sup>21</sup> y, a continuación (repitiendo algunas elogiosas palabras que Glauber le prodigó a Buñuel) se apoya en una referencia indirecta, en donde además se cita mal la fuente.<sup>22</sup>

No es el único ejemplo de una generalizada desinformación sobre el director: de su historia como cineasta y como crítico de cine. Rubén Hernández en un artículo aparecido en la *Revista de Occidente*, núm. 321, de febrero de 2008, prefiere pensar (o hacer pensar a José Sarney) que Glauber fue echado del Chile de Allende y de la Cuba de Fidel Castro “una vez que las autoridades conocieron los desenfrenos del cineasta y su consumo casi suicida, de cocaína”.<sup>23</sup> Lo cual explica la personalidad de Glauber pero nada dice de los dos regímenes que lo acogieron y lo echaron; ni tampoco del quehacer del brasileño como director y teórico de cine, habida cuenta de que Glauber era siempre ese “que llevaba su libertad hasta los límites de una santa demencia”<sup>24</sup> y con todo no fue *echado* de ningún otro país.

Tal vez Rubén Hernández no estaba enterado o encontró dificultad en averiguarlo, que las relaciones entre Glauber y Chile se distendieron a partir de una polémica sobre las ideas estéticas y políticas con Fernando Solanas en el Festival de Viña del Mar; y que el abandono de la isla de Fidel se debió a “diferencias ideológicas” a la hora de montar *Historia de Brasil*, documental que de hecho se terminó en Roma años después de su estancia cubana. A la hora de tratar con regímenes que, en palabras de Glauber, ‘teledirigían’ a sus artistas, el pretexto para castigar la libertad de expresión era lo de menos.<sup>25</sup>

Detalles, repito, debidos a la falta de material de estudio y a la dificultad en localizarlo, aunque el trabajo del investigador debería ser precisamente este: no dar por sentado nada y buscar las fuentes.

---

<sup>21</sup> [www.ucm.es/info/especulo/numero20/buñuel.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/buñuel.html). Consultada el 28/04/2009.

<sup>22</sup> El autor ubica la cita en Rocha Glauber, *Revolução do cinema novo* (Río: Civilização Brasileira, 1963) citado por Miriam Rosen en *World Film Directors I*, ed. by John Wakeman (New York: The H. W. Wilson company, 1987) p. 91. NB: la cita viene de *O Seculo do cinema*, “La moral de un nuevo Cristo” (mi propia traducción viene en los anexos).

<sup>23</sup> Hernández, 2008, p. 78.

<sup>24</sup> Las palabras son las de José Sarney, y Ruben Hernández las interpreta, en parte, desde el punto de vista del desenfreno.

<sup>25</sup> La polémica de Glauber Rocha y el caso cubano está desarrollada en: Rocha, 1997, p. 50; Pierre, 1987, p. 63; Villaça, 2002, p. 9; Teixeira Gomes, 1997, pp. 243-295.

Hay más ejemplos de la desinformación causada por la falta de material al alcance del investigador. El más increíble hasta ahora me pareció el del crítico Giovanni Ottone, cuyo libro sobre el Cinema Novo se encuentran en las librerías españolas. Este autor, en una reseña del 2007, plagió (en realidad, tradujo) párrafos enteros de los textos de Ismail Xavier, sin siquiera mencionarle; acaso el articulista confiaba en la inexistencia de esos libros en Europa.<sup>26</sup>

Hay más casos. Vale la pena de cualquier forma incluir en estas serie de distorsiones y plagios un ejemplo más de cómo la visión del cineasta dada por los texto en lengua castellana ha sido distorsionada, censurada y vendida como la historia de lo que no era. Me explico: hablo del libro de Alfredo Guevara *Un sueño compartido*, presentado en España en 2008 y que se vende a pesar de ser un documento a veces falseado, a veces incongruente y cuyo editor no se tomó la molestia de especificar que el contenido muchas veces no coincide con los originales, actualmente conservados por la familia Rocha. En este texto se recogen unas cartas personales que Glauber envió a Guevara, así como unos textos teóricos del mismo publicados en *Cine Cubano* antes y después de la muerte del director: la suerte que corrieron aquellos que se publicaron tras su muerte fue desastrosa. No solo Alfredo Guevara publicó unos documentos modificados, sino que llega a quitar párrafos enteros (en algún caso se llega a 28 párrafos eliminados) y añadir frases que Glauber nunca escribió (hasta tres páginas de material inexistente en el original). Su libro es peligroso a la hora en que un investigador lo toma como referencia y no lo confronta con los originales.<sup>27</sup> Esto ya ha pasado otras veces.<sup>28</sup>

Los dos manifiestos estéticos, de Glauber, que circulan actualmente en la red vienen de la versión cubana, lo que produce que circulen en su versión más corta<sup>29</sup>. Con

---

<sup>26</sup> En su artículo de 2007, “A Venecia l’omaggio a Glauber Rocha”, relativo al estreno de *A idade da terra* en el Festival de Venecia, y publicado en [www.musibrasil.net/articulo.php?id=1997](http://www.musibrasil.net/articulo.php?id=1997), consultado el 28/10/2007. En él está copiado sin comillas y sin referencias de ningún tipo dos páginas del libro *O cinema brasileiro moderno* de Ismail Xavier, pp. 136-137. Yo envié una carta al editor italiano señalando, punto por punto, el expolio, y pidiendo una disculpa pública; no obtuve ninguna respuesta satisfactoria a mis demandas.

<sup>27</sup> Estos originales que se encuentran en el museo ‘Tempo Glauber’ y tienen su versión definitiva en Rocha, 2004 y Rocha, 1997.

<sup>28</sup> Un caso de verdad especial: la ex-esposa de Glauber Rocha, Paula Gaytán, y su hija Ava Rocha fungen como editoras de un catálogo (Gaitán, P. y Rocha, A., 2004) presentan las traducciones de *Cine Cubano* de varios textos y los originales en portugués. Ni aún viéndolos frente a frente las editoras se dieron cuenta de que la traducción no coincidía con el original.

<sup>29</sup> He buscado por todas partes la fuente de la cual se tradujeron estos textos. Es verdad que hay muchas ediciones de los mismos, pero aún así en todas las traducciones existentes se hace referencia a la versión o fuente que se decidió traducir (las originales pueden considerarse dos versiones italianas, ambas de 1965 y la brasileña de 1965, las cuales difieren entre sí en pocos detalles). Las traducciones en castellano son

mi traducción en anexos he querido colmar el tema pendiente de la traducción y revisión completa de estos textos de Glauber<sup>30</sup>. De cualquier modo, como ejemplo del trabajo de la línea editorial cubana, pondré algunas frases de una carta de mayo de 1971 que aparece en el libro arriba mencionado y que se distribuyó en todo el mundo en la versión cubana. En orden mostraré el original seguido de la traducción de Guevara, señalando subrayando los agregados, y en algunos caso las omisiones, al texto original:

**Original:** “Cuestión mediocre: el Cinema Novo es la historia de la revolución cultural en permanente éxito, de *Vidas Secas* a *Macunaima*...”

**Traducción cubana:** “Cuestión clara: el Cinema Novo es la historia de nuestra interrumpida revolución cultural con los permanentes éxitos de *Vidas Secas* a *Macunaima*”

**Original:** “La falta de competencia ideológica de los otros movimientos culturales brasileños provocó el fracaso general”

**Traducción cubana :** “La falta de conciencia ideológica de los otros movimientos culturales brasileños ante la dictadura provocó el fracaso general”

**Original:** “En el momento en que luchábamos abiertamente, contra el imperialismo, procurando expulsar al imperialismo hollywoodense, usando este argumento como una de las pocas posibilidades de atacar directamente al imperialismo (usando con rara eficacia el cine como instrumento de agitación) – estos jóvenes realizaron filmes que significaban un retroceso en el cine brasileño.”

**Traducción cubana :** “En el momento en que luchábamos abiertamente, [PALABRAS OMITIDAS] procurando expulsar al colonialismo hollywoodense de nuestro mercado usando este argumento económico como una de las pocas

---

las únicas que no ponen referencias y de las cuales no localicé la fuente, el caso quiera que las de *Cine Cubano* y *Nuestro Cine* difieran en la traducción pero no en número de párrafos y contenido, o sea vienen de la misma matriz. Así mismo son las únicas versiones más reducidas que existan en el mundo.

<sup>30</sup> Encontré solo una versión bien traducida en España, aunque sin edición crítica o notas explicativas. La dificultad en encontrarla se debe al hecho de que se trata de un libro sobre el Cinema Novo y no sobre el director. Amar Rodríguez, 1994. Otras ediciones en varios libros latinoamericanos ponen la versión cubana, AA.VV. 1988, pp. 165-167; Marcia Orell Garcia, 2006, pp. 75-76. También existe otra traducción en un catálogo de una muestra realizada en el Museo Reina Sofía de 2001 que corresponde a la del libro de Glauber con notas de la edición de Sylvie Pierre, aunque sigue manteniéndose muy literal como la de Amar, y por esto mismo muy confusa a la hora de interpretarla.

posibilidades de atacar directamente al imperialismo [PALABRAS Y PARÉNTESIS OMITIDOS] en un momento de violenta censura estos jóvenes realizaron filmes que significaban un retroceso en la lucha política.<sup>31</sup>

La manipulación es grave porque llega no sólo a distorsionar las ideas sino a dar una visión completamente deformada de lo que el director decía de sí mismo en cada momento histórico. En el siguiente párrafo, por ejemplo, se ha agregado una frase que no existe en el original:

**Original:** “La cinemateca de Río, la escuela de comunicación de Sao Paulo, los jóvenes cineastas vanguardistas, la prensa de derecha y los periodistas de izquierda allí instalados, desencadenaron la más violenta campaña contra el Cinema Novo.”

**Traducción cubana:** “La cinemateca de Río, la escuela de comunicación de Sao Paulo, los jóvenes cineastas vanguardistas, la prensa de derecha y los periodistas de izquierda allí instalados, desencadenaron la más violenta campaña contra el Cinema Novo. Nos golpearon en una hora en que no podíamos defendernos.”

Obviamente la carta es muy larga no voy a poner más ejemplos, pero si señalaré algunas omisiones en el texto con corchetes:

“...izquierdas brasileñas [y latinoamericanas].” (Guevara, 2002, p. 100)

“Este concepto genera privilegios, vedette, concursos, premios, festivales, y [mentiras traicioneras como las de Solanas] contra el Cinema Novo...”. En este caso la frase fue sustituida por: “Este concepto genera privilegios, vedette, concursos, premios, festivales, y provocó intrigas contra el Cinema Novo...” (Guevara, 2002, p. 104)

“...fui [violentamente] atacado”. (Guevara, 2002, p. 104)

---

<sup>31</sup> Nótese que no es un problema de traducción. En este último caso se ha traducido “cine brasileño” (*cinema brasileiro*) por “lucha política”.

Quien está escribiendo obviamente no es Glauber, así que esta edición debería más bien ser quitada de circulación a menos que no se utilice como ejemplo de cómo un director puede ser usado ideológicamente.

Queden estos ejemplos como prueba de la necesidad de un estudio enfocado en dar una visión correcta de los hechos y una crítica positiva que vaya más allá de la personalidad.

De hecho, como ya dije a propósito del comentario de Rubén Hernández, nunca he creído que, por ejemplo, el consumo de droga fuera por sí mismo un argumento de análisis para leer la obra de un director. No digo con esto que no deba hablarse de la vida. Juzgo sintomático que de todas las conclusiones posibles sobre la *santa demencia de la libertad glauberiana*, el autor de un artículo, como el caso ya citado de Rubén Hernández<sup>32</sup>, elija interpretarla en dos sentidos, y que ninguno se refiriera a su obra: en el de la liberalidad al momento de darle dinero a otro director para filmar, y en el sentido de su vida desenfadada que era, es verdad, efectivamente subversiva para la conservadora y férrea ortodoxia —social, política, artística— del comunismo burocrático.

Creo que con más datos, y mejor olfato crítico, Rubén Hernández habría interpretado las palabras de José Sarney no sólo en el marco de la vida, sino sobre todo en el de la *obra* cinematográfica glauberiana que era, como la poesía de la modernidad, “una pertinaz y terca heterodoxia”.<sup>33</sup>

De cualquier forma desde el 2002, año en que viajé a Brasil para investigar sobre el director, han cambiado mucho las cosas.<sup>34</sup> Hay allí un renacimiento de los estudios sobre este director, que abarcan diferentes discursos y que por tanto han hecho florecer unas líneas de análisis más lucidas (esto en revistas y tesis doctorales). Debido seguramente a la distancia histórica, el tiempo me ha ayudado a encontrar las pruebas de cosas que, hasta hace poco, eran sólo intuiciones.

Por último, y en lo que se refiere a la segunda parte de este trabajo de investigación, repito que son esporádicos los estudios que han intentado de abordar en profundidad el tema de la influencias recibidas por el cineasta, menos en referencia a la

---

<sup>32</sup> Hernández, 2008, p. 78.

<sup>33</sup> Paz, 1990, p. 131.

<sup>34</sup> Esa investigación formaba parte de una especialización en el campo de una disciplina prácticamente desconocida en España: Restauración de obras fílmicas. Con dicha pesquisa obtuve mi título italiano en el DAMS de la Universidad de Bolonia. En Italia, el Segundo Ciclo (la *Laurea*) se completaba *sine qua non* con una tesis de especialización. Sobre este tipo de tesis (y no sobre la tesis doctoral) discurre U. Eco en *Cómo se hace una tesis (Come si fa una tesi di Laurea)*.

obra de Luis Buñuel. Augusto M. Torres incluye en su texto *Buñuel y sus discípulos*<sup>35</sup> a Glauber Rocha pero termina afirmando que su libro no constituye una verdadera tesis y que en realidad Buñuel no tiene seguidores, cerrando la discusión sobre algo que no necesita demostrarse. Francisco Javier Millán, en un texto de 2002, *Las huellas de Buñuel (La influencia de su obra cinematográfica en el cine latinoamericano)*, sugiere que Glauber se acerca al director español conceptual, pero no formalmente. Aunque la idea inicie y termine en el espacio de un párrafo, algo de cierto hay en ella.

Lo que aquí propongo es un estudio más documentado del modo en que Glauber recoge en sus películas la herencia de lo que fue para él un ejemplo de artista. El estudio incluye un análisis de lo importante que fue la figura de Buñuel tanto para el autor brasileño como para su obra.

No habiendo estudios previos sobre la incidencia de Luis Buñuel en la filmografía glauberiana, en anexos pondré a disposición de los interesados unos documentos útiles para apoyar mi hipótesis. Algunos de ellos son textos del mismo Glauber, por ejemplo, los dos manifiestos estéticos; otros son los tres ensayos críticos dedicados enteramente al director aragonés. Además creí igualmente útil hacer una edición crítica de estos, algunos inéditos en lengua española hasta hace poco tiempo,<sup>36</sup> para mejor ubicar históricamente el momento en que su autor se mueve y formula determinados discursos.

Entonces, a partir de estos importantísimos documentos y del análisis comparado de algunos filmes, es que intentaré demostrar de qué forma Glauber Rocha estuvo influenciado por Buñuel y esto significa que mi referencia al cine del director español, ahora sí, no quiere ser un estudio de este último, sino una versión, una traducción, de lo que era Buñuel para el director brasileño.

Entiéndase esta pesquisa como un trabajo sobre Glauber Rocha y sobre como una figura internacional como la de Buñuel, ha tenido importancia y ha marcado tan incisivamente en el complejo de una filmografía lejana geográficamente.

Así que valoraré como fuentes directas lo que el director brasileño afirma reconocer y apreciar del director español, y como indirectas lo que hasta hoy en día se sabe del mismo director. De cualquier modo, esto implicó una lectura muy amplia de libros, ensayos y críticas sobre Buñuel, para mejor conocer el referente al cual me

---

<sup>35</sup> Torres, 2005;

<sup>36</sup> Los textos sobre Buñuel fueron traducidos para el catálogo: Gaitán; Rocha, A., 2004.

enfrentaba y para saber cuáles fueron las lecturas y los filmes que llevaron a Glauber a tener un conocimiento tan amplio del director.

Estoy segura de que este estudio abre un camino hacia un conocimiento más profundo sobre el cineasta Glauber Rocha, pero también pone de relieve la verdadera importancia que Buñuel tuvo en el proceso del cine, siendo uno de los pilares de este arte, y siendo además un director que recorre todo el siglo, inscribiéndose así en la misma historia del medio cinematográfico.

## V

### METODOLOGÍA

La primera parte de esta tesis ha sido dedicada a aportar información sobre Glauber Rocha. He creído importante incluir una biografía completa del director así como unos datos que ayudasen a contextualizar su obra.

Los capítulos 2, 3 y 4 reportan un estudio más enfocado sobre el cine del director. El enfoque que he usado es de carácter *temático*. Mi acercamiento a la obra de Glauber está basado en la división de tres bloques o grandes temas: Estética, Política, Religión.

Estos temas son notables en su filmografía, y sobre todo en la “lectura” que de ésta sugiere el director en muchos de sus textos.

Por lo que se comenta en el párrafo anterior creo que la única forma de acercarse a este autor es alejarse de los que quieren situar la obra en un marco teórico restringido por una época o una ideología<sup>37</sup>; abandonar la posición de quien quiere ver en Glauber un personaje solamente político<sup>38</sup> y rescatar lo que el mismo Glauber dice y comenta sobre sus películas, leerlas a partir de las indicaciones que él mismo nos señala. Esto implica reconocerlo como ‘autor’, hacer una análisis que tenga como referente ‘la política del autor’.<sup>39</sup> Además, hay un elemento que pocas veces se asocia al director y a su trabajo y que es clarificador de muchos vacíos teóricos alrededor de su producción: el tema religioso.

---

<sup>37</sup> Me refiero a la crítica de influencia marxista. De hecho, toda la primera fase de la filmografía glauberiana ha sido leída e interpretada desde un único punto de referencia obligado: lo político y el mensaje “revolucionario” de sus películas. Me alejo de estos análisis, muchos de ellos estructuralistas, porque omiten varios conceptos políticos de gran importancia para el director que, desde luego, no han sido comentados por estos críticos cinematográficos. El concepto de «democracia» es uno de estos casos.

<sup>38</sup> Esta actitud vino sobre todo de cierta crítica latinoamericana y francesa, y derivó seguramente de las declaraciones de carácter político que a menudo dejaba el director.

<sup>39</sup> Esta metodología toma como base del trabajo las declaraciones y las ideas del mismo director de la película. Fue en los años sesenta que se difundió el término «política del autor». He de subrayar que este es un concepto muy europeo, aunque se le haya atribuido a muchos directores no europeos que a la época estaban siendo reevaluados por parte de los críticos del *Cahier du Cinéma* y que hasta entonces no habían sido objeto de análisis (me refiero a Hitchcock, Hawks y otros). El interés en el ‘autor’ se difunde con el fin de reconocer en sus películas una ontología, una representación del mundo propia a pesar de la forma en que se presentaba el filme. Sobre lo mismo he de comentar que el recurso de partir de las bases que el mismo director ofrece de su película, viene de mi formación en el DAMS de la Universidad de Bolonia, en donde el análisis fílmico se opera prácticamente a partir de ejemplos realizados sobre varias películas (más que sobre corpus enteros). Muestra de estos ejemplos son los textos que en buena parte han sido editados por la Lindau (*John Ford, Sfida infernale*, de F. Ballo, *La morte corre sul fiume*, de B. Fornara, *Scarface*, de L. Gandini, y muchos otros de la misma colección) y han sido la base de mi formación analítica.

El tema de la religión, siempre en contraste con las metodologías analíticas de vertiente marxista, se infiere desde el principio de su carrera en Glauber ya no como antítesis de su discurso político sino como elemento clave en el momento de entender no sólo sus películas sino su visión de Brasil.<sup>40</sup>

Para la segunda parte de la tesis, la del análisis comparativo de las obras de Glauber en relación con las de Buñuel, he mantenido la estructura de la división temática de los capítulos referentes a Glauber. Esto para facilitar al lector la confrontación de los argumentos de comparación.

Se ha además intentado profundizar al máximo los elementos en común entre los directores, lo que me ha llevado a buscar una teoría extra-cinematográfica, enlazándola a la terminología propiamente cinematográfica. He tomado por ejemplo la definición de mito, así como ha sido explicado por Santillana y Dechend y Mircea Eliade, y la he enlazado a las teorías sobre la ‘ontología del cine’ de Bazin. Esto con el fin de explicar la relación entre las ideas religiosas en el cine de los dos autores. De la misma forma se han tomado textos extra-cinematográficos para el corpus teórico relativo a varios conceptos políticos, por ejemplo, Octavio Paz, Rosa Luxemburgo, así como Mircea Eliade (cuyos textos teóricos se usaron también para el capítulo de religión).

Para el análisis comparativo se ha tomado como referencia teórica en muchos casos los mismos textos de Glauber Rocha. Rocha critica y se autocritica como “Eisenstein escruta su obra para defenderla mejor”.<sup>41</sup>

Éste análisis se desarrollará entonces a partir de la definición que encuentro más cercana a mi formación de estudiosa de cine, en el libro *Introduzione all’analisi del film* de Francis Vanoye y Anne Goliot-Lété, según los cuales «analizar» es «describir» e inevitablemente «interpretar» reconociendo los propio límites de la interpretación. La descripción de varias secuencias tomadas en orden temático dentro de varias películas será el trabajo de esta tesis, dado que “l’analisi del funzionamento interno di una sequenza trae cosí giovamento dall’essere ampliata dall’analisi del ruolo della sequenza all’interno del film”<sup>42</sup>, o en este caso, de varios filmes, así como lo hemos hecho.

---

<sup>40</sup> En este caso específico he tomado como referencia el tipo de análisis del crítico brasileño Ismail Xavier que define el discurso religioso de Glauber, analizando dos películas; al dividir las en bloques narrativos evidencia el tema de la religión y de qué forma esto *define* una entera película y el desarrollo de las acciones. Esta misma operación la he realizado en este trabajo, comparando bloques temáticos del cine glauberiano con los filmes de Buñuel.

<sup>41</sup> Aumont; Marie, 1993, p. 26

<sup>42</sup> Vanoye; Goliot-Lété, 1998, p. 92

El tipo de análisis que adoptaré se refleja en el esquema tomado del curso “Historia del cinema italiano” impartido por el profesor Antonio Costa<sup>43</sup> en la Universidad de Bolonia:

1. Contextualización de la obra (contexto Brasileño y mundial)
2. Selección de secuencias (por falta de disponibilidad de algunas de las películas de Rocha, no las he incluido en el análisis)
3. Descripción detallada de las secuencias más significativas.
4. Lectura crítico-interpretativa de los filmes, privilegiando una determinada perspectiva (*temática*, en este caso)
5. Bibliografía e información adicional (traducciones de textos críticos y teóricos de Glauber Rocha, un análisis fílmico de su última película. También se han incluido dos entrevistas.)

Este esquema<sup>44</sup> se encuentra también en el ya mencionado *Introduzione all'analisi del film*<sup>45</sup> que repite a grandes líneas el esquema propuesto por M. Marie en “Description – Analyse”, *Ça / cinéma*, 7-8, mayo de 1975.

Considerando que el trabajo se propone investigar las incidencias del cine del director español Luis Buñuel en el cine del brasileño Glauber Rocha aplicaré el esquema arriba mencionado confrontando ambas películas sobre la base de un común discurso temático, o mejor dicho sobre la lectura que Glauber hace de Buñuel.

A partir de este propósito he pensado distribuir el trabajo en dos partes para mejor entender el discurso que se irá formulando: como ya dije, en los primeros capítulos intentaré evidenciar tres elementos centrales en la filmografía del director al cual la tesis quiere hacer referencia: Glauber Rocha. Los capítulos a seguir quieren mantener un paralelo con estos primeros capítulos y quieren demostrar la influencia que Glauber Rocha recibió por parte del director español Luis Buñuel, a partir de esos tres puntos, que son los que más les interesaban al director brasileño: estética (entendida como práctica cinematográfica), la política y la religión. Para hacerlo se tomaran varios

---

<sup>43</sup> Autor de *Saber ver el cine*, Paidós, Barcelona, 1997.

<sup>44</sup> He de subrayar que este esquema es el que utilicé para la presentación de la película *Espoir* (1945), de A. Malraux, en la mesa redonda “La guerra civile spagnola” organizada por el mismo Antonio Costa, charla compartida con Pierre Sorlin, moderador de la mesa (DAMS/Cineteca di Bologna, 2000).

<sup>45</sup> Vanoye; Goliot-Lété, 1998, p. 92.

documentos caracterizados por diferentes matrices: los textos teóricos y críticos del director brasileño, por un lado, y un marco teórico que abarca ambas obras, por el otro.

Terminaremos el estudio con dos capítulos más dedicados a mostrar a través de las mismas películas de los directores, estas incidencias. Se confrontarán las dos filmografías para resaltar la herencia demostrable que recoge el director brasileño a lo largo de su carrera cinematográfica, intentando visualizar con imágenes esta influencia y tratando de evidenciar, además, de qué forma el brasileño hace suya una determinada idea de cine surrealista directamente inspirada a Luis Buñuel.

En ningún momento se querrá hacer un paralelo como para decir que en el cine de Glauber Rocha, Buñuel ha sido el único referente. Está en el desarrollo de los primeros capítulos una clave de lectura del director brasileño como alguien que recupera varias figuras del cine, como Ford y Eisenstein. Así que también es importante entender que Buñuel se nos aparece en el discurso cinematográfico de Glauber no como único interlocutor, sino como una parte *relevante* de un discurso complejo. Éste discurso ve al director Glauber Rocha como un cinéfilo y un crítico cinematográfico, atento a mantenerse al tanto sobre el cine y sus autores. Se le muestra como alguien capaz de construir un mapa de referencias que dan una idea además de un conocimiento profundo de la historia del cine y constituyen una referencia constante en su filmografía (además de dar una visión más general de lo que pasaba en el cine de la época). Son, de hecho, los libros de Glauber una pequeña historia del cine, de los cuales lamentablemente en España no tenemos una traducción y que muestran las preocupaciones teóricas y morales del realizador Rocha, quien, como mostraré, era además un gran teórico del cine.



**CAP. 1**  
**BIOGRAFÍA DE GLAUBER ROCHA**



## 1.1 VIDA DEL AUTOR

Glauber de Andrade Rocha nace en Vitória da Conquista, el 14 de marzo de 1939. Como afirma la madre en una entrevista que me concedió, su fuerte personalidad se manifestó desde la infancia a través de una exagerada curiosidad. A los nueve años participa como actor en el teatro del colegio protestante “2 de julio” en Salvador, en el estado de Bahía. A los trece años participa como crítico de cine en el programa de radio “Cinema em close-up” de Sociedade Bahia, a los catorce lee Nietzsche y la Biblia, frecuenta más asiduamente los cines; a los dieciséis comienza a hacer política y teatro en la radio local, comienza a frecuentar el “Club de Cinema” animado por el crítico Walter da Silveira, también dirige el grupo teatral *Jogralescas Teatralizações Poéticas*.

Viaja por Minas Gerais, Río de Janeiro y São Paulo, luego por Belo Horizonte donde tiene los primeros contactos con varios críticos y directores brasileños. Lleva a término su teoría cinematográfica sobre el futuro del lenguaje audiovisual, para intentar exponerla, sin éxito, en el “Centro de Estudios Cinematográficos” de Belo Horizonte. Dicha teoría era un borrador, de lo que se convertirá más tarde en la “Estética del Hambre”, presentada en Génova, durante las discusiones sobre el Cinema Novo, en ocasión la Reseña del Cine Latino-Americano del 1965.

Al regreso de aquel viaje por Brasil se inscribe a la facultad de Derecho. A partir de 1957 comienza a escribir en el jornal *O Momento*, la revista cultural *Mapa* y para el semanal *7 Dias*. Es en este periodo en el que dirige su primer cortometraje titulado *Pátio* (de fuerte estampo formalista e influenciado por el Concretismo cuyos representantes acababa de conocer) usando el equipo técnico de Roberto Pires, quien en aquel momento estaba rodando *Redenção*. En 1958 interrumpe sus estudios y empieza una carrera periodística por el *Jornal de Bahia*, como director del Suplemento Literario del mismo, mientras tanto escribe también en Artes y Letras del *Diario das noticias* y en el Suplemento Dominical del *Jornal do Brasil*. Viaja de nuevo por São Paulo y allí conoce otros miembros de la cinematografía brasileña, que luego se convertirán en los exponentes del movimiento del Cinema Novo.

Todavía en el mismo año realiza el cortometraje *Cruz na praça*, del cual se perdió el negativo original sin que se conserve ninguna copia y que fue descrito del modo siguiente por Clarival, en el *Jornal do Brasil*, el 22 de agosto de 1959:

Serafines, querubines, ángeles de la primera jerarquía en su propia rudeza, monstruos, caras de demonios de baja categoría de los grandes de Jacarandá, los reyes de la tierra. Barrigas pronunciadas, mamas y pezones erectos... Casas del territorio de Jesús asumen la fisonomía de personas, en su candor, búsqueda, condensación y cinismo, (...) la existencia inexorable del bien y del mal, proyectada en un episodio de homosexualidad.

Lamentablemente, no podremos ya ver este cortometraje, el cual introducía, al menos en parte, el elemento fílmico al cual Glauber se mantendría fiel en todas sus películas sucesivas: la alegoría. En esta su primera obra parece percibirse también las fuertes y chocantes imágenes de sus filmes futuros.

Es en el 1961 que realiza su primer largometraje, *Barravento*, ejemplarmente analizado por Ismail Xavier en su texto *Sertão mar*; una obra fílmica que, si bien juvenil, muestra ya una increíble madurez en la dirección cinematográfica. Glauber estaba inicialmente ayudando en la producción de la misma, entonces dirigida por Luiz Paulino dos Santos. Después de unos problemas en el rodaje Glauber asumió la dirección cambiándole el guión original y lanzando el film que lo llevará por primera vez a Europa. El 1963 es el año que ve la publicación de su primer libro: *Revisão critica do cinema brasileiro*.

Termina también el rodaje del film en el cual se mostrará en toda su belleza el espíritu glauberiano: es el 1964, y a las pantallas europeas llega *Deus e o Diabo na terra do sol*.

Este filme, premiado en cinco festivales, concurre a la Palma de Oro sin ganar, y hasta fue elogiado en Brasil. Es la obra maestra que consolida a Glauber como director admirado y valorado. Fue considerada el manifiesto del Cinema del Tercer Mundo y también del Cinema Novo, del cual se vuelve portavoz. Este es también el año en que Brasil es testigo de la imposición de un gobierno militar que durará hasta el 1979.

El año siguiente en Génova expone la tan discutida “Estética del Hambre”, en una reseña sobre cine latinoamericano dedicado ese año a Brasil y organizada por la Fundación Colombianum. Esta estaba dirigida por el jesuita Padre Arpa, bien conocido en Italia por su grande interés hacia el cine. Es este texto que oficialmente abre el camino al ingreso de la cinematografía latinoamericana en Europa.

En el mismo año funda, junto con Zelito Viana, Walter Lima Jr., Paulo Cesar Saraceni e Raymundo Wanderley Reis, la Mapa Film (una casa de producción de películas brasileñas). Pocos meses después es apresado por manifestarse en contra del

gobierno militar. Un telegrama de protesta, firmado por Truffaut, Godard, Resnais, Ivens y Gance, enviado al presidente Castelo Branco permite su salida.

Glauber viaja a Amazonas donde rueda el cortometraje *Amazonas Amazonas* (1966), al que le siguió el cortometraje *Maranhão 66* (1966), hecho para el gobernador del estado de Maranhao, José Sarney; este último le servirá para visualizar las imágenes que luego introducirá en *Terra em transe* (1967). Este film, aunque luego se prohibiera en Brasil por ofensivo y subversivo, tuvo mucho éxito en todo el mundo, fue ganador de muchos festivales nacionales e internacionales, recibe el premio Luis Buñuel en Cannes, y en la presentación del film en Venecia se encontrará por segunda vez con el director español, encuentro que cuenta con una entrevista entre los dos, siendo Glauber gran admirador de Buñuel. Los dos ya se habían conocido en México en 1965; Glauber estuvo en el rodaje de *Simón del desierto* y Buñuel le pidió que apareciera como figurante en la escena final de la película, el baile de rock.

En el 1968 se prepara a rodar *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, pero por problemas con la producción se detiene el rodaje y entonces rueda dos cortos, *Cancer* y *1968*. *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* se estrena en el 1969 en Europa con el título de *Antonio das Mortes*. Es otro éxito y le aporta dos propuestas de rodaje: una en España, con un presupuesto de 100 mil dólares por parte de la productora "Film Contacto" de Barcelona y otro en África encargado por un productor italiano. Serán *Cabezas Cortadas* (1970) y *O leone have sept cabeças* (1970). En su viaje en Italia participa como actor en *Viento del este* de Godard, con quien había entablado amistad, y de allí empezó una polémica, a causa de un discurso que Glauber improvisó y que no estaba previsto por el director francés, y que llevará los dos a distanciarse.

A partir del 1970 empieza el verdadero exilio, viajará entonces a Estados Unidos, Chile, Maruecos, Cuba, Italia, Francia, Argentina, Uruguay. En este último país puede ver de nuevo a su familia, después de años sin saber nada de ellos. Luego se va a Colombia. Regresa a Francia y luego se instala en Roma donde sobrevive escribiendo guiones por encargo. Para la realización de uno de estos guiones viaja en Egipto y Grecia buscando locaciones, mientras Cuba le niega el apoyo antes dado para montar *Historia do Brasil* (1974), por discordancias estéticas y políticas. Se casa por tercera vez con la actriz francesa Juli Berto. De regreso a Roma Pier Paolo Pasolini es asesinado, Glauber ya tiene en mente un nuevo guión, *A idade da terra* (1980). Viaja a México con una invitación oficial y la intención de rodarlo allá, sin respuesta positiva por parte del gobierno mexicano. Regresa a Italia y realiza el corto *Claro* (1975) que recibe muchas

críticas por su visión negativa de Roma y su tratamiento cinematográfico ya demasiado experimental y por lo tanto incomprensible. Pero también recibe una buena noticia, Orson Welles le envía un billete para encontrarlo en París, Glauber lo había contactado para el papel del dictador Diaz en *Cabezas cortadas* luego interpretado por Paco Rabal.

Sigue un viaje a Rusia donde intenta conseguir un financiamiento para el proyecto *O nacimiento da terra* (mezcla de tres proyectos, *Historia do Brasil*, *O nacimiento dos deuses*, un film pensado para la RAI, y *A idade da terra*). De regreso sigue interesado en realizar al menos uno de éstos. Entonces es que propone a Francis Ford Coppola producir *A idade da terra*, pero el director estadounidense parte para Filipinas a filmar su película *Apocalypse Now* y responde que en ese momento no puede ayudarlo y que espere su regreso.

Glauber viaja igualmente a Estados Unidos para presentar sus películas en algunas Universidades, allí recibe noticia de que ya puede regresar a Brasil.

De regreso filma *Di Cavalcanti*, el entierro del pintor brasileño, cortometraje inmediatamente prohibido por la justicia brasileña, en respuesta a la solicitud de la familia del pintor, que pidió que no se distribuyera en cuanto “ofensivo” (sólo en 2007 fue permitida otra vez su exhibición en Brasil). El film gana en Cannes en la sección cortos. Es 1977 y, mientras, Glauber ya está en el rodaje de *Jorge Amado no cinema*. En el 1978 comienza el rodaje de *A idade da terra* en Salvador, Brasilia y Río de Janeiro.

En el 1979, Glauber participa en el programa de televisión “Abertura”, donde interviene polémicamente sobre muchos asuntos. En el año siguiente Brasil verá atenuarse la dureza política hasta 1982, cuando fueron convocadas, después de 17 años, las primeras elecciones a gobernadores de los diferentes estados brasileños.

Glauber murió en Río de Janeiro poco después de la presentación de *A idade da terra* —exhibida en el Festival de Venecia en 1980. En sus últimos días en Sintra, Portugal, conoce a Wim Wenders que estaba rodando allí. Comienza a escribir nuevos guiones: *O imperio de Napoleón* y *O destino da humanidade*. Confía en poder realizar aun otros proyectos: *O nacimiento dos dioses* (cuyo guión fue publicado en Italia con el título *La nascita degli dei* con Irai, editora de la RAI), *Os imortais*, *Infinito* e *Ilyada e Odisseya*.

Cuando le pregunté a la madre de Glauber como murió su hijo<sup>46</sup>, ella me respondió:

---

<sup>46</sup> Entrevista a Dona Lucia, en anexos.

—Glauber murió de Brasil.

¿Brasil lo mató o Brasil era su razón para vivir? Algo cierto hay: en su breve curso logró cambiar la faz de esta nación y la del cine del Tercer Mundo.

Glauber realizó 17 películas entre cortometrajes, documentales y largometrajes, sin ceder a las grandes producciones, la mayor parte de las veces procurando él mismo el dinero necesario para su realización; vivió casi toda su vida en el exilio. Vivió la pobreza sin buscar en la gloria (muchas veces reconocida) un sostén monetario, y creyó con fuerza en un ‘cambio’, no ya de su situación económica, sino de un país entero: Brasil.

Es quizá verdad que mostró la fuerza de la fe en una religión total, aquella que no excluye raza o dioses, aquella que intenta reconfortar de una muerte no elegida ni fatal, sino constreñida por el hambre. Es así que los personajes de sus películas matan para no dejar morir a alguien, no rehuyen sino que aceptan hasta el final el compromiso con la muerte. La otra cara de una cultura que se nutre de filosofía es la de una cultura que no puede alimentarse. Esta última, Glauber la experimentó, la mostró y se fue dejándonos la tarea de transformar un problema material en un problema filosófico.

Glauber se reveló como un gran cineasta junto a la generación de los confusos sesenta y setenta, años que fueron determinados por demandas en voz alta que pedían cambiar al mundo. La Nouvelle Vague protestaba, el Free Cinema protestaba, el Underground estadounidense protestaba. Glauber, en este periodo, da los motivos sobresalientes de su protesta: el desarrollo cinematográfico de Brasil.

Como explica Ismail Xavier en la entrevista que me concedió, Glauber estaba consciente de su punto de vista, sabía en qué sitio estaba y hacia dónde mirar. En esto nunca se contradijo.

De la tragedia por él expuesta se habla aún. Brasil, por su extensión, persiste como una de las regiones más contradictorias a causa de su gran pobreza e intento de desarrollo.

Presentando su última película y dejándonos cuatro Cristos como guías, morirá el 22 de agosto de 1981 sobre un avión, en el trayecto entre Lisboa y Río de Janeiro; las causas de su deceso aún permanecen medio oscuras (así quiere la suerte que le suceda a las personas geniales).

João Ubaldo Ribeiro estaba en Sintra, y no cree que haya sido cosa de impericia de los médicos, tal como se dijo entonces: “no puedo decirlo porque no soy médico. Pero no creo en esta posibilidad”.<sup>47</sup>

Sus amigos hablaron de “Asesinato cultural”, y como ocurre a todas las grandes personalidades fallecidas de muerte violenta, todos los periódicos novelaron el evento.

Pablo Tiago escribe: “Su muerte lo transforma definitivamente en héroe: el santo Guerrero regala lo que tiene de más grande a sus compañeros de viaje, su vida, su martirio, para fundar definitivamente una religión”.<sup>48</sup>

Cacá Dieguez escribe: “Glauber fue el más bello cometa que ha pasado por encima de nuestras cabezas, iluminando tan intensamente a la tierra y al pueblo brasileño por tan poco tiempo”.<sup>49</sup>

José Sarney: “¿Quién lo mató? Fue la vida consumida, con sabor de sal y de rocío. Pero, ¿quién entra en la eternidad sin probar el camino de esta amargura, al que sólo tienden los artistas, los santos y los héroes? Para nosotros, su corazón detenido nos estimula un sentimiento de revuelta. Después, el sentimiento de las cosas infinitas. «Suceder» es un verbo que lacera al valor y pone a prueba nuestro sentimiento trágico que Unamuno llamó «de inmortalidad»”.<sup>50</sup>

Oliveira Bastos: “Glauber fue asesinado por la intolerancia de la derecha y de la izquierda”.<sup>51</sup>

Para Luis Carlos Barreto: “Se encontraba en pleno vigor creativo, tanto en el plano político como en el artístico. Se siente su ausencia. No sólo en el cine, sino en el país, en Brasil”.<sup>52</sup>

Cuarenta años después de la muerte del cineasta, sube al poder el partido laborista con su portavoz Lula, pero una mirada atenta y productiva como la de Glauber aún no ha llegado y el Sertão no se ha convertido en mar como lo quería la profecía del glauberiano Beato Sebastião.

---

<sup>47</sup>, “Glauber por Ubaldo Ribeiro”, en [www.jbonline.terra.com](http://www.jbonline.terra.com). Consultado el 31/08/2002.

<sup>48</sup> Tiago, *Lux&Ação*, n. 4, octubre-noviembre, año I, 1981.

<sup>49</sup> Dieguez, *Lux&Ação*, n. 2, septiembre, año I, 1981.

<sup>50</sup> “Glauber por José Sarney”, en [www.jbonline.terra.com](http://www.jbonline.terra.com). Consultado el 31/08/2002.

<sup>51</sup> Citado por José Sarney, ídem.

<sup>52</sup> “Glauber por Luis Carlos Barreto”, en [www.jbonline.terra.com](http://www.jbonline.terra.com). Consultado el 31/08/2002.

## 1.2 CONTEXTO BRASILEÑO: LAS ARTES EN BRASIL Y EL CINEMA NOVO

Porque, de outro jeito a vida não vale a pena.  
Para ver o mostrar o nunca visto, o bem e o mal, o  
feio e o bonito.  
Porque vi “Simão no deserto”.  
Para insultar os arrogantes e poderosos quando  
ficam  
como “cachorros dentro d’água” no escuro do  
cinema.

A. CALCANHOTO. “Por que voce faz cinema?”

Es importante destacar que el Cinema Novo, movimiento al cual Glauber pertenecía, fue influenciado e influenció a muchos movimientos artísticos que buscaban un nuevo lenguaje para los distintos ámbitos de la creación artística brasileña. Su primera influencia vino de la llamada Semana de Arte Moderno, de 1922, que fue la primera manifestación colectiva pública en la historia de la cultura brasileña que defendió la creación de un espíritu moderno, en clara oposición al arte conservador que predominaba en el país en el siglo XIX.

Los principales ideólogos del movimiento de rechazo al conservadurismo fueron Mario y Oswald de Andrade, que buscaban nuevas temáticas y principalmente una nueva estética para las artes en Brasil. Entre los cien artistas presentes en la exposición de Semana de Arte Moderna estaban Anita Malfatti y Di Cavalcanti –cuyo funeral fue el tema de la ya mencionada película de Glauber, titulada *Di*.

Oswald de Andrade fue quien publicó el Manifiesto Antropofágico, en 1928, en São Paulo, en el primero número de la *Revista de Antropofagia*. La antropofagia oswaldiana, al cuestionar las normas políticas, económicas y culturales impuestas por el colonizador proponía un acto de asimilación, ritual y simbólica, de la cultura occidental, o sea, la incorporación de la alteridad, a través de una metáfora: comer y regurgitar una creación nueva.

Otros movimientos artísticos posteriores fueron fuertemente influenciados por esa cultura «antropofágica». Tanto es así que, en los años cincuenta, la Bossa Nova fue un movimiento que revolucionó el ambiente musical brasileño apoyándose en esa idea. El disco *Chega de saudade* (1959) del músico y compositor João Gilberto, inauguró un nuevo giro en la guitarra y en las armonías que provocó una revolución en este ambito. Con claras influencias jazzísticas, pero sin abrir el camino de una creación

genuinamente brasileña, el movimiento puede ser considerado un caso del «canibalismo cultural» propuesto por Oswald de Andrade.

Toda esa efervescencia cultural se mezclaba en los años sesenta con un clima político de extrema inestabilidad en Latinoamérica. Con la instalación de la dictadura en Brasil en 1964 y las tensiones de 1968 (huelgas, manifestaciones estudiantiles y demás revueltas de la izquierda) hubo una gran represión policial y todo este proceso culminó con el Acto Institucional nº 5 decretado por el presidente Costa e Silva que imponía el fin de las libertades civiles y de las expresiones artísticas que en aquel momento serían sometidas a la censura.

Delante de tamaña represión, los artistas reaccionaron creando obras de militancia política. Es interesante destacar que la película de Glauber Rocha *Terra em transe*, de 1967, tenía como temática precisamente ese caos político.

Otro movimiento artístico surgido en esos años fue el Tropicalismo y tuvo entre sus fundadores los músicos Caetano Veloso y Gilberto Gil. El nombre del movimiento fue inspirado en una instalación del artista Hélio Oiticica, titulada “Trópicalia” y que proponía la internacionalización de la cultura brasileña – lo que correspondería en la asimilación de la guitarra eléctrica en el campo musical. Este movimiento sí fue abiertamente influenciado por el cine de Glauber Rocha, en particular por la ya mencionada película *Terra em transe*, como nos cuenta el mismo Caetano Veloso en su biografía-diario:

Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas idéias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme Terra em Transe, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-67. [...] Glauber Rocha, o jovem diretor baiano, tinha se tornado, a essa altura, um verdadeiro líder cultural. Depois de rodar *Barravento* quando ainda morava na Bahia, ele impressionou diretores e críticos europeus com *Deus e o diabo na terra do sol*, filme cheio de uma selvagem beleza que nos exitou a todos com a possibilidade de um grande cinema nacional.<sup>53</sup>

No solo esta declaración manifiesta un abierta influencia por parte del director y del cine a este movimiento musical, sino que además siguió inspirando los músicos

---

<sup>53</sup> Veloso, 1997, p. 81.

tanto que em 1993 ao sair um novo álbum “tropicalista”, com o título de *Tropicalismo 2*, uma inteira canção se lhe dedica a los cineastas do Cinema novo e com o mesmo título de la corrente cinematográfica:

**Composição y letra:** Caetano Veloso; **Música:** Gilberto Gil.

O filme quis dizer: "Eu sou o samba"  
A voz do morro rasgou a tela do cinema  
E começaram a se configurar  
Visões das coisas grandes e pequenas  
Que nos formaram e estão a nos formar  
Todas e muitas: Deus e o Diabo  
Vidas Secas, Os Fuzis  
Os Cafajestes, O Padre e a Moça, A Grande Feira,  
O Desafio  
Outras conversas, outras conversas  
Sobre os jeitos do Brasil  
Outras conversas sobre os jeitos do Brasil

A bossa-nova passou na prova  
Nos salvou na dimensão da eternidade  
Porém, aqui embaixo "a vida"  
Mera "metade de nada"  
Nem morria nem enfrentava o problema  
Pedia soluções e explicações  
E foi por isso que as imagens do país desse cinema  
Entraram nas palavras das canções  
Entraram nas palavras das canções

Primeiro, foram aquelas que explicavam  
E a música parava pra pensar  
Mas era tão bonito que parasse  
Que a gente nem queria reclamar  
Depois, foram as imagens que assombravam  
E outras palavras já queriam se cantar  
De ordem, de desordem, de loucura  
De alma à meia-noite e de indústria  
E a terra entrou em transe, ê  
No sertão de Ipanema  
Em transe, ê  
No mar de Monte Santo  
E a luz do nosso canto  
E as vozes do poema  
Necessitaram transformar-se tanto  
Que o samba quis dizer  
O samba quis dizer: "Eu sou cinema"  
O samba quis dizer: "Eu sou cinema"

Aí o anjo nasceu  
Veio o bandido meteorango  
Hitler Terceiro Mundo  
Sem Essa, Aranha, Fome de Amor

E o filme disse: "Eu quero ser poema"  
Ou mais: "Quero ser filme, e filme-filme"  
Acossado no limite da garganta do diabo  
Voltar à Atlântida e ultrapassar o eclipse  
Matar o ovo e ver a Vera Cruz  
E o samba agora diz: "Eu sou a luz"  
Da lira do delírio, da alforria de Xica  
De toda a nudez de Índia  
De flor de Macabéia, de Asa Branca  
Meu nome é Stelinha, é Inocência  
Meu nome é Orson Antônio Vieira Conselheiro de Pixote Super Outro  
Quero ser velho, de novo eterno  
Quero ser novo de novo  
Quero ser Ganga Bruta e clara gema  
Eu sou o samba, viva o cinema  
Viva o Cinema Novo

Esta canción, enteramente dedicada al Cinema Novo como movimiento, y su elenco de títulos de sus películas, muestra claramente la interacción de música y cine, de músicos y cineastas. Los dos movimientos se influyen e intercambian ideas, colaboran los unos con los otros. Dice la canción: “y fue por eso que las imágenes del país de este cine, entraron en las palabras de las canciones”.<sup>54</sup> La visión que de Brasil creó el Cinema Novo ingresó en las canciones del Tropicalismo.

Otro hito en la historia de la cultura brasileña en este periodo fue el estreno, en 1967, de la pieza teatral *O Rei da vela*, texto del modernista Oswald de Andrade, por el grupo titulado “Teatro Oficina”. La dirección de la pieza fue realizada por José Celso Martinez Correa, uno de los directores que más contribuyó a la experimentación en el lenguaje teatral en Brasil.

Es en este momento que se forman y trabajan todos los directores de la corriente cinematográfica Cinema Novo. El intento era el de una recuperación de una cultura cinematográfica hasta entonces sujeta a un mercado europeo o americano y llevarla (en un sentido antropofágico) a un tipo de cine más genuino y brasileño. El nombre surgió con el discurso de Glauber en Génova, la “Estética del hambre” y de ahí que él se transformó en líder del movimiento. De hecho todos los directores colaboraban entre ellos y se ayudaban en este hacer cine de bajo presupuesto. Nombres como los de Nelson Pereira Dos Santos, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Gustavo Dahl, Paulo Cesar Saraceni, Ruy Guerra, Walter Lima y Leon Hirszman, entre otros, crearon una nueva forma de cine, a través de distintos estilos, cada uno con sus características, aunque insertados en el mismo movimiento que los identificaba. La experiencia misma

---

<sup>54</sup> “Cinema novo”. Pista 02 del álbum homónimo de 1993.

del “hacer cine” era lo que los unía y caracterizaba como movimiento. Brasil nunca había tenido posibilidad de tener un cine propio, entonces “hacer cine” significaba ya no *recrear* una cinematografía nacional sino verdaderamente *crearla*. Esto el panorama en que Glauber desarrolla sus filmes, encabezando y representando las exigencias artísticas de muchos.

### 1.3 CONTEXTO MUNDIAL: GLAUBER Y LAS CORRIENTES CINEMATOGRÁFICAS DE LOS 60’.

—¿Qué tipo de films le gustan?  
—Me gusta *el cine*.  
Me gusta todo tipo de films.

A. ARTAUD. “Respuesta a una encuesta.”

Glauber Rocha fue uno de los pocos en Brasil que teorizó acerca del cine y abrió camino a una corriente cinematográfica realmente innovadora en la época. Por muchos años está en el centro del debate cinematográfico mundial a la par de personalidades como Rossellini, Godard y Buñuel, esta última fuente directa de inspiración. A él le dedicará un entero ensayo con título “Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel” en donde afirma que el autor: “Se convirtió en el cineasta más importante de todos los tiempos y en uno de los artistas más extraños de nuestros tiempos (...) Último maldito, Buñuel no tendrá seguidores..”<sup>55</sup>

Si por un lado Glauber trabajó paralelamente a un cine que globalmente se modificaba y esto lo coloca en línea con las otras cinematografías, también es verdad que introdujo elementos innovadores en el cine. Por ejemplo, el hacer cine no obstante sus grandes dificultades y tomar estas últimas como punto de fuerza, o sea, hacer de la pobreza una fuente de creación coherente y meditada.

La cinematografía de Glauber se acerca demasiado a lo que fue una aspiración artística que sacudió a todo el mundo en la década de los años sesenta, o sea, el deseo de hacer un cine estéticamente innovador y no comercial, llegando a esto a través de producciones y teorizaciones distintas. La verdadera diferencia del Cine Nuevo fue la de crear una estética novedosa y vincularla a problemas sociopolíticos de Brasil en particular, y de Latino América en general. No obstante este empeño, Glauber mismo

---

<sup>55</sup> Rocha, 2006a, p.132: la indicación de la página a partir de ahora se hará refiriéndose a la nueva edición del libro, se hará lo mismo cuando nos referiremos a los libros *Revolução* y *Revisão*.

afirmó en muchas entrevistas a publicaciones de todo el mundo, que en Brasil no se aceptaba su cine, porque éste no mostraba la belleza convencional y sí el rostro de la miseria del país. Por otro lado, en Europa, contrariamente, se elogiaba a su cine por su carácter exótico, a un nivel casi antropológico, lo que para él era también una visión equivocada.

En realidad estas ideas ya las hemos escuchadas, tanto la de la alternatividad, tanto la del bajo presupuesto, como la del cine político. Pero no se olvide que todo esto venía de un país donde la creación cinematográfica se desarrollaba muy lentamente. Ahí el cine aún no había visto su máxima expresión en cuanto a obras de valor artísticos y ya no comercial, ligadas eventualmente a una vanguardia (que como hemos visto si existió en los años 20 en relación a la literatura) o a una corriente o manifiesto estético.

Es cierto que Glauber trabaja entonces paralelamente a autores innovadores, pero con el plus de tener que *inventar* y no reinventar el cine. El punto de partida de Glauber era cero, de ahí su verdadera ‘revolución’. Lo mismo valía para los otros directores del Cinema Novo del cual Glauber se hizo portavoz; él mismo en 1981, unos meses antes de morir, especifica que el Cinema Novo no era una corriente en el sentido de una escuela con reglas comunes:

El concepto del Cinema Novo, que muchas veces nos acusaron de ser un concepto escolástico y académico, nunca existió. Siempre fue un anti concepto, quiero decir, el movimiento del Cinema Novo nunca se proclamó como una escuela artística, nunca determinó premisas políticas o estéticas para la creación de la obra de arte, nunca buscó burocratizar o normalizar ningún principio creativo. Si usted pregunta qué es entonces lo que caracterizaría teóricamente al Cinema Novo, yo diría lo que sigue: la necesidad de crear una cultura revolucionaria dentro de un país subdesarrollado, esto desde el punto de vista cultural; desde el punto de vista cinematográfico, la necesidad de internacionalizar estos problemas a través del medio artístico internacional por excelencia del siglo XX que es el cine.<sup>56</sup>

Respecto a lo que pasaba en el mundo en esos años de agitaciones (sociales y políticas), de renovación de las artes y rechazo de las convenciones, las nuevas posibilidades dadas por el regreso a la normalidad de la economía mundial, Glauber se coloca al lado de todo esto y al centro de ello. Al lado por tener que analizar diferentes problemáticas, y

---

<sup>56</sup> Rocha, 2006a, p. 248.

al centro del debate porque siempre tomó la palabra. Captó tanto la atención de sus contemporáneos que por unos diez años él es el cometa en Europa, en Estados Unidos y en Latinoamérica, por supuesto. Glauber participa en el debate sobre cómo se debe hacer cine, publica en todas las revistas de cine, deja declaraciones, entrevistas, teoriza, expone y luego crítica, es puntual en mantenerse actualizado sobre el cine y siempre tiene un comentario para los directores del momento.

En esta atmósfera de intercambio entre directores y corrientes, todas ellas se influyen entre sí.

### **1.3.1 New American Cinema**

Nació, como otras corrientes de las cuales hablaré más adelante, con una revista, en este caso la titulada *Filme Culture*, fundada en 1962, por Jonas Mekas. Esta publicación proponía películas de autores, independientes, sin discriminación (aunque las películas militantes y las de carácter social fueran excluidas). Estas películas se inspiraban claramente en las teorías del cine “poesía” o cine “vertical” de Maya Deren que aliviaba al cine de su característica tendencia a la narración, para transformarlo en algo onírico, poético y no-narrativo.

A pesar de las distinciones que se podían encontrar en cineastas muy experimentales o menos, fundamentalmente esta vanguardia se basaba en hacer caer las distinciones entre el cine y las otras artes. De aquí las interrelaciones con el Action painting, la literatura Beat, el Minimal Art, el Pop Art, el Rock y las performances. Glauber dialogaba con todo esto, en la medida en que muchas de sus películas se basaban en el cine estructuralista de Eisenstein, que también proponía la reunión de todas las artes. Además de esto, Glauber tenía una fuerte característica performática allí donde utilizaba la improvisación con los actores, hacía intromisiones en la propia película, además de dejar la cámara grabando en los momentos de descanso.

Glauber conocía además la primera vanguardia de los años 40 a la cual Maya Deren pertenecía y no podía no conocer lo que el New American Cinema estaba haciendo siendo que este estaba influenciando muchos artistas en el mundo y que como movimiento tuvo un eco mundial, gracias a la Factory de Andy Warol. Además en Brasil también el arte estaba pasando por grandes innovaciones y mutaciones debidas

tanto a la influencia de esta vanguardia de Estados Unidos como al dialogo entre artistas de diferentes artes que colaboraban entre si mismos.

Esta formula de trabajo e intercambio con las otras artes no era desconocida a Glauber que no solo era muy amigo de los tropicalistas, director de una compañía de teatro, sino que demostrará su amor por el arte con el homenaje que hará a su amigo pintor Di Cavalcanti.

### **1.3.2 El Free Cinema**

Creado en Londres en la década de los sesenta, el Free Cinema ponía toda su atención en la realidad social. Su cine fue el resultado del rechazo producido por esta realidad y se caracterizó por fijarse más en los contenidos que en la contemporánea evolución estilística y formal. Fundamental en este cine fue la observación de datos actuales pero tratados teatralmente y grabados técnicamente de forma convencional en forma de documental.

La provocación nacía allí donde la película se hacía documental y casi no había juicio en la mirada de sus directores, la mayoría de ellos escritores y dramaturgos. Tanta era la perfección en la reconstrucción de lo real que en este cine el “realismo” sí se hizo sinónimo de “documental”.

Como las otras cinematografías experimentales, se mostraba hostil al cine comercial, en tanto que consideraba a este último creador de una falsa realidad y que tampoco contribuía para la formación de una conciencia social. Respecto a Glauber hay que decir que no obstante nunca hizo referencias concretas a estos directores, él también trabajó en nombre del realismo – en el sentido que subrayaba la importancia de mostrar la verdadera cara de Brasil y de su miseria. Y también trabajó mucho con el genero documental, aunque lo personalizaba a un nivel de montaje y de corte de la imagen, siendo la película *Di* la mejor expresión de este genero. No olvidamos además que Glauber hizo por mucho tiempo en su juventud teatro y esto también ayudaba a resultados tanto de naturalidad en la recitación de los actores de sus filmes como de experimentación de este arte en el cine.

### 1.3.3 La Nouvelle Vague

El término francés «Nouvelle Vague» fue aplicado por una periodista francesa, Françoise Giraud, a un grupo de jóvenes directores y autores franceses emergentes que, entre 1950 y 1960, rodaron sus primeras películas con bajos presupuestos y que, aunque así, consiguieron muchos éxitos desde el punto de vista estético y formal. Casi siempre se autofinanciaban y esto les permitía una gran libertad de expresión y la posibilidad de no tener compromisos con las grandes productoras.

La propuesta de la Nouvelle Vague para el lenguaje cinematográfico se mostraba innovadora para la época y al mismo tiempo deudora del cine del pasado: largos planos secuencias (desde hace el mudo abandonado y solo retomados por Orson Wells, considerado un maestro a imitar), movimientos errados de la cámara, cortes equivocados voluntariamente, estilo documentalista, uso de los externos con luz natural, diálogos largos que intercalan la narración, una actitud profundamente crítica e irreverente hacia el cinema tradicional de la época. Entre sus grandes realizadores, estaban Jean-Luc Godard, François Truffaut, Camus, Alain Resnais, Louis Malle entre otros. Con la película *À bout de souffle*, de 1960, Godard fue considerado padre de esta corriente haciéndose icono de esta ‘revolución cinematográfica’.

Glauber admiraba y era profundamente admirado por este movimiento. Aquí si las reverencias son reales y concretas y sobre todo reciprocas. Glauber consideraba a Godard uno de los más destacados directores del cine de la época y, aunque creía que su visión del cine no era aplicable a la situación del cine brasileño. Así lo comentaba:

Yo comprendo a Godard. Un cineasta europeo, francés, es lógico que se imponga el problema de destruir el cine. Pero nosotros no podemos destruir aquello que no existe.<sup>57</sup>

Es interesante recordar que Glauber participó en la película *Vent d'est (Viento del este)*, de 1969, de Godard. Glauber hizo una intervención en una secuencia que discute los caminos que debe de tomar el cine del Tercer Mundo. Se dice que a Godard no le gustó su intervención y que, planeado lo que tenía que decirse, en el rodaje Glauber replanteó su discurso e improvisó sobre la marcha argumentos polémicos que

---

<sup>57</sup> Rocha, 2004, p. 152.

luego le distanciará estéticamente del director francés. Recordando sus impresiones sobre esta película Glauber así habló de Godard:

...Godard tiene una frustración muy grande porque no consigue crear un clima político; él no tiene violencia, él siempre se aproxima teóricamente a la realidad; cuando muestra al oficial de caballería americana torturando un estudiante, no causa ni terror. El cuadro se ve bellissimo, es uno de los planos más lindos del cine, de aquello que dejan a los cinéfilos babeando.<sup>58</sup>

Hay que decir que la Nouvelle Vague se apoyaba como el New American Cinema en una revista, *Cahiers du Cinéma*, publicación que dedicó mucho espacio a las declaraciones de Glauber y a sus películas: una colaboración que no cesó hasta la muerte del director.

### 1.3.4 El Neorrealismo

A partir de la presentación de *Roma città aperta*, en la primera edición del Festival de Cannes de 1946, el nuevo cine italiano conoció un éxito internacional sin precedentes. La que rápidamente fue nominada de «escuela italiana» se hizo punto de referencia obligatoria para definir los nuevos desarrollos de la estética fílmica, como en el pasado lo fueron el expresionismo alemán o la «escuela soviética» de los años veinte.

El uso de actores no profesionales (seleccionados en la calle); el realismo de la ambientación obtenido al abandonar los estudios a favor de los rodajes en exteriores; la adopción de un estilo documentalista; la narración de historias inspiradas en la vida cotidiana: en todo esto se basaban los principios estéticos introducidos por el neorrealismo.

El cine italiano sobrevive a las guerras y conoce un florido desarrollo gracias a la fortuna de la producción de género y de consumo, con la que finalmente el mismo neorrealismo tuvo relaciones de intercambio. Además, el neorrealismo no nació de una tabula rasa respecto al cine precedente, con lo cual hay sin dudas relaciones de “continuidad”, por ejemplo con los directores del cine anterior a este movimiento.

Glauber apreció la actitud de los cineastas neorrealistas de retratar la Italia post Segunda Guerra y consideraba Rossellini la nueva realidad estética e intelectual del cine

---

<sup>58</sup> Rocha, 2006a, p. 239.

italiano. Pero también dedica no pocos ensayos tanto a la corriente en sí, como también a los directores, Antonioni, Visconti, De Sica, Zavattini, Rosi, Ferreri, Bertolucci, Fellini entre otros (el listado no es infinito pero si abarca un buen numero de directores). Es Pasolini el director con el cual se siente más ligado por la forma polémica en que este último mostraba una Italia hipócrita y al mismo tiempo genuina, evidenciando como nunca de esta forma su dos caras, la de la aristocracia post guerra y la de los civiles empobrecidos por ésta. A Pier Paolo Pasolini de hecho le dedicará su última obra, *A idade da terra* la cual se inspira directamente en la película *Il vangelo secondo Matteo*.

### **1.3.5 Una Protesta Mundial**

Estos movimientos cinematográficos de los sesenta y setenta explicitaban las aspiraciones de una generación que deseaba un cambio radical y de forma absoluta. El Neorrealismo protestaba. El Free Cinema protestaba. La Nouvelle Vague protestaba. El New American Cinema protestaba. Hay incluso otros directores que sin pertenecer a una determinada corriente, ponían su dosis de fórmulas innovadoras y alternativas estéticas y argumentales (Orson Welles, Francis Ford Coppola, Bergman y Buñuel, por ejemplo).

Entonces había también en Glauber este sentido contestatario de los sesenta pero, contrariamente al sentido común, que acerca cinematografías lejanas a favor de un renacimiento estético en el cine, su protesta fue más bien una «práctica» para la construcción de un cine nacional. Glauber dialogaba con las cinematografías mundiales, en lo que se refería a argumentos estéticos, aunque siempre buscaba tratar las cuestiones urgentes de la realidad brasileña. Su teoría siempre tenía un fin, este fin siempre era el descubrimiento del subdesarrollo y la reflexión sobre este problema. No se han mencionado en este capítulo a muchos directores de Latino América, aunque México y Cuba sobre todo eran grandes productores de filmes en la misma época. Esto ha sido voluntario, un poco por el hecho de que Glauber mismo creía que lo que le pasaba a Brasil era representativo de toda Latino America y un poco, porque estos directores no consiguen llegar a un intercambio amplio como fue lo del Cinema Novo con Europa y lo del Cinema Novo con Estados Unidos.



**CAP. 2**  
**LA POÉTICA**



## 2.1 EL CINE COMO ARTE TOTAL

En *Terra em transe* (estamos a la mitad de la carrera cinematográfica de Glauber, 1967)

Sara dice al protagonista (alter ego de Glauber):

— ¿Qué prueba tu muerte?

Y él responde:

— El triunfo de la belleza y de la justicia.

¿Cuál es la relación entre estas dos palabras? ¿A cuál belleza y justicia se refiere? ¿Qué es lo que prueba realmente la muerte del intelectual Paulo Martins?

Muchas son las películas de la primera época cinematográfica de Glauber en donde el protagonista se pone en discusión y contradice sus propias ideas, optando entre ejecutar varias acciones, para luego encontrarse a sí mismo, solo, y ejecutar la más extrema, como en una tragedia en su sentido clásico.

Todos en la película corren hacia algo que no llega a realizarse en la pantalla. Es el carnaval más triste al que se pueda asistir, es la *canção* más triste que se pueda escuchar, son las películas de Glauber, circo, teatro, carnaval, mítines políticos, escuela de samba, procesión.

Es una iglesia en medio del sertão<sup>59</sup>, el mismo templo desde el que, mirando en lontananza, se puede vislumbrar el mar. Pero es ilusión óptica, un deseo que se esfuma en la carrera del vaquero Manuel al final de *Deus e o diabo na terra do sol*.

Glauber construye sus antihéroes a través de historias en las que ser un héroe sería, por tanto, inútil dada la situación desesperada en la que vive; hay una suerte de fatalidad que los constriñe a interrumpir sus reacciones antes de tiempo, no los hace llegar a destino alguno.

Cabe decir que estos personajes no parecen humanos, sino arquetipos, no caracterizados por su propia psicología, sino movidos por una presencia superior. La psicología individual, según Glauber, solo puede llegar a una experiencia reducida a causa de su único punto de vista. En Glauber “los gestos personales se hacen representaciones de fuerzas mayores enlazadas a la conformación de destinos colectivos.”<sup>60</sup>

Influenciado inicialmente por Brecht y su teatro épico con fines didácticos, más tarde esos dos componentes se ajustaron a una visión más cercana a la de Antonin

---

<sup>59</sup> La zona más interna, árida y pobre del noreste de Brasil.

<sup>60</sup> Xavier, I.: en Rocha, 2004, p. 20.

Artaud y su experiencia del choque. En *El teatro y su doble*, Artaud en lo que se refiere al “Manifiesto del Teatro de la Crueldad” propone un espectáculo físico y no psicológico donde acción y gestos sean ya no individuales sino absolutos y universales. Él también daba al teatro un valor político, “convencido de que el público piensa ante todo con sus sentidos, y que es absurdo dirigirse preferentemente a su entendimiento, como hace el teatro psicológico ordinario, el Teatro de la Crueldad propone un espectáculo de masas”.<sup>61</sup>

Todo esto ha sido bien captado por José Carlos Avellar cuando en su libro sobre Glauber Rocha<sup>62</sup> se pone a analizar la escena de Corisco /Lampião en *Deus e o diabo na terra do sol*. El crítico capta bien la imposibilidad del personaje de Corisco (interpretado por Otón Bastos) de ser ‘uno’, de ser un individuo. Subraya una dualidad que en realidad es mucho más: es el cangaçeiro<sup>63</sup>, Corisco y Lampião en un solo cuerpo, el de Otón Bastos. Así Avellar termina una larguísima descripción de esta secuencia en que Corisco recuerda a Lampião y se comunica con él:

El plano sigue siendo el mismo; la escena está filmada en un plano secuencia, sin ningún corte; el que corta es el actor, solo en la escena. Detrás de él solamente se ve el blanco del cielo y el desierto de la catinga<sup>64</sup>; el actor dialoga con la cámara, dialoga consigo mismo –corta de Lampião para Corisco, corta de Corisco para Lampião, monta un plano de Corisco inmediatamente después que un plano de Lampião. El actor es al mismo tiempo el campo y el contracampo.<sup>65</sup>

Aún a través de la metáfora cinematográfica continúa analizando la escena en los términos de esta universalidad de los “personajes” glauberianos:

Corisco, mientras le cuenta al ciego Julio su último encuentro con Lampião, hace cine: Busca la imagen de Lampião en la memoria, como si Lampião fuera un filme; narra y analiza. Es al mismo tiempo el director y el crítico, la cámara y el proyector, la película y la pantalla. Encarna dos espacios y dos tiempos simultáneamente: está allí, en el

---

<sup>61</sup> Artaud, 2001, p. 96.

<sup>62</sup> Cf. Avellar, 2003.

<sup>63</sup> Bandido del noroeste de Brasil.

<sup>64</sup> Zona con vegetación árida y desértica.

<sup>65</sup> Avellar, 2002, p. 54.

presente, y en el pasado; es él mismo, Corisco, y además los personajes que interpreta, Lampião y Corisco en el pasado.<sup>66</sup>

El teatro entonces entra en el discurso fílmico como recurso útil en la construcción de una película. Sabemos que Oton Bastos tuvo que hacer el papel tanto de Corisco como de Lampião por no haberse presentado el actor que iba a interpretar el primer personaje. De hecho en el guión de la película, el personaje de Corisco se comunicaba con Lampião a través de un flash back.

También el teatro es una forma de enriquecer el cuadro a través de su nueva presencia en el cine, porque sólo a través de un arte total es que el cine se define a sí mismo. No hace falta recordar las teorías de los primeros años del siglo XX sobre la especificidad cinematográfica. En la época en que Glauber trabaja, son un hecho las relaciones e intercambios entre la varias disciplinas artísticas, como ya hemos visto en el capítulo de “Contexto brasileño: las artes en Brasil y el Cinema Novo”.

Tanto es así que otro elemento que entra a jugar en la filmografía glauberiana un papel importante la tradición del *cordel*.<sup>67</sup> Los personajes viven en la película acompañados por la narración cantada. He aquí un ejemplo de la película *Deus e o diabo na terra do sol* (en portugués, y traduzco al castellano):

*Tà contada a minha estòria / He contado mi historia*  
*Verdade o imaginação / Verdad o fantasía*  
*Espero que o signô tenha tirado uma lição / Espero que usted haya encontrado una lección.*  
*Que assim mal dividido / Que así mal dividido*  
*Esse mundo anda errado / Este mundo anda errado*  
*Que a terra è do homen / Que la tierra es del hombre*  
*Não e de Deus nem do Diabo! / ¡No es ni de Dios ni del Diablo!*

En este canto, que se despliega en toda la película *Deus e o diabo na terra do sol*, pueden hallarse todos los modelos sociales de una tradición superada (el Cangaceiro, el Beato, la volante, etc.).

---

<sup>66</sup> Avellar, 2002, p. 50.

<sup>67</sup> El «cordel» es un tipo de literatura tradicional del nordeste de Brasil que recoge historias y leyendas populares, a menudo contadas con acompañamiento de la guitarra e improvisación *in situ*.

La puesta en escena de sus filmes estaba en esta fase aún ligada a una manera de hacer cine, influenciado por sus gustos cinematográficos. Se hallan en *Barravento* y en *Deus e o diabo na terra do sol*, sus vínculos con Eisenstein, con el Western de Ford, con los neorrealistas italianos —y no olvidemos las películas mexicanas de Emilio Fernández y Luis Buñuel, con fotografía de Gabriel Figueroa (Glauber de hecho dejó como testimonio de estas clarísimas influencias varios ensayos, analizando y alabando a estos artistas)<sup>68</sup>.

Más adelante, comenzará a mostrar un estilo más personal que lo llevará a teorizar sobre lo que llamará «montaje nuclear», cuyos ejemplos mayores son *Di Cavalcanti* y *A idade da terra*. En la primera hace referencia directa a esta nueva teoría y su aplicación en el montaje, definiéndolo como un montaje frenético y no lineal, que repite escenas hasta la irritación. La técnica había sido concebida como pura provocación (tanto los movimientos vertiginosos de cámara que desorientan, como la variedad poco ortodoxa de los ángulos de las tomas).

No obstante estos cambios evidentes y radicales en la estética de la película (visibles no sólo en el montaje sino también en la composición de la escena) el elemento teatral sigue apareciendo en sus películas así como su interés en realizar un cine épico-didáctico. Así lo explica Ismail, en la introducción que escribió para la reedición de *Revolução do Cinema Novo*:

Glauber, no siendo un artista de acuerdo a lo que de mejor nos dio el siglo XIX, intentó unir lo que estaba más cerca del realismo (la alegoría medieval o barroca) y más allá de él (el modernismo y las vanguardias). Considerando la triade clásica – el épico, el lírico y el dramático- su cinema hizo una síntesis peculiar de los tres modos. De allí su insistencia, en este libro, en el épico-didáctico, entendido en su conexión con el mito (a ejemplo de la tragedia clásica), con la trama del poder (a ejemplo del drama barroco) y con la búsqueda de una dimensión épica que envuelve transformaciones históricas a grande escala.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Cf. Rocha, 2006a.

<sup>69</sup> Rocha, 2004, pp. 23-24.

## 2.2 LA ALEGORÍA

Única salida a la censura y al mismo tiempo una técnica bien armada y consciente, la alegoría en Glauber no sólo se liga al problema de la dictadura brasileña (medio para escapar a la censura), sino que es directa heredera de la tradición del barroco que caracteriza la cultura del nordeste brasileño, de donde Glauber era originario y se transforma en una verdadera clave de lectura de todas sus películas. En muchos casos el mismo Glauber nos indica su definición. En el encuadre, paisaje o personaje, todo tiene en la alegoría su razón de ser.

Estoy de acuerdo con Ismail Xavier<sup>70</sup> allí donde encuentra en el uso de la alegoría una lectura ligada a la tradición cultural y a la religión.

En su filmografía la alegoría se vuelve estilo personal y marca de reconocimiento. Lo más interesante es que, gracias a esta construcción por medio de alegorías, la interpretación de sus películas podía modificarse con el tiempo y sostenerse por sus declaraciones siempre muy detalladas. El problema surge allí donde estas declaraciones se contradecían entre sí.

Quien más intentó interpretar y definir la alegoría en el cine de Glauber fue Ismail Xavier en su texto *Alegoria do subdesenvolvimento*<sup>71</sup> que rastrea las alegorías presentes en *Terra em transe* y en *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*<sup>72</sup>.

Ismail Xavier mismo me dio (en una entrevista en la USP de Sao Paulo en 2002) una definición pertinente e interesante de la alegoría en las películas de Glauber:

**Pregunta:-** en su texto *Alegoria do subdesenvolvimento*, usted analiza la alegoria, como un término ligado no solamente con la poesía.

**Xavier:-** También con la religión (...) Tanto en Grecia como en la tradición judía, la alegoría tiene un papel fundamental, de renovación de la religión, o sea, cuando el mito entra en crisis, el hombre pone en discusión la interpretación del mito, así se llega a la alegoría. Se hace una interpretación alegórica del mito, y

---

<sup>70</sup> Cf. Xavier, 1993.

<sup>71</sup> Ídem.

<sup>72</sup> El film en Europa ha sido distribuido bajo el título de *Antonio das Mortes*.

aquí llega Glauber. El alegorismo de Glauber está totalmente inmerso en la tradición religiosa; él es un lector de la Biblia, entonces él piensa en la historia.<sup>73</sup>

Si es verdad que la alegoría se define a partir de imágenes extraídas del contexto brasileño, a las cuales se les da un orden y una explicación sucesivos, en muchas películas de Glauber esto es una constante. «Alegoría», nos dice un diccionario de retórica y poética, es “la representación concreta de una idea abstracta”.<sup>74</sup>

Siempre en *Alegorias do subdesenvolvimento*, Ismail Xavier encuentra en la escena de la coronación de Diaz (personaje de *Terra em transe*) una alegoría de los hechos que condujeron al golpe militar del 1964. Otro ejemplo de alegoría es el edificio en forma de pirámide filmado por Glauber en la película *A idade da terra*, que es en realidad un teatro de la ciudad de Brasilia. Él mismo explica su significado: representa el estatus social.

La alegoría más frecuente tal vez sea la imagen del mar. Es verdad que muchas de sus películas terminan con la cámara hacia el mar abierto, momento de síntesis, según muchos críticos, de la imposibilidad de una «revolución» (hay que decir que el término «revolución» tan usado por Glauber se carga de significados específicos que luego iré exponiendo en los capítulos sucesivos).

También hay que añadir que la alegoría barroca es característica de mucha literatura de Latino America, a la cual Glauber no podía ser extraño.

En todo este recorrido, de cualquier forma, siempre permanece fiel a su idea de un cine no industrial, producido con medios pobres, utilizando casi siempre a los mismos actores y colaboradores. Esta base de ayuda recíproca contribuyó al nacimiento de un cine identificado con el tiempo como «tercermundista», teorizado sobre aquello que fue el manifiesto adoptado por el Cinema Novo, la “Estética del Hambre”, texto que explica las razones y la necesidad de un nuevo lenguaje cinematográfico específico para los países del Tercer Mundo.

## 2.3 ESTÉTICA DEL HAMBRE

Entre los escritos más importantes de Glauber y de gran interés cinematográfico, encontramos la ponencia presentada en Génova en una Reseña del Cinema

---

<sup>73</sup> Entrevista a Xavier Ismail, en anexos.

<sup>74</sup> Beristáin, 1988, p. 35.

Latinoamericano de 1965, dedicada a Brasil en ese año: la “Estetica da Fome” (Estética del Hambre). El texto nacía como respuesta a una serie de charlas sobre Brasil y su representación cinematográfica. Quien organizaba la reseña era la Fundación Colombianum, dirigida por el jesuita Padre Arpa (conocido en Italia por su gran interés hacia el cine). Texto polémico el de Glauber que al proponer una estética conforme a los problemas sociales, también denunciaba el arte de imitación: “he ahí, fundamentalmente la situación de Brasil frente al mundo: hasta hoy, sólo hay mentiras elaboradas como verdades (los exotismos formales que vulgarizan los problemas sociales)”<sup>75</sup>

Usando los términos «raquitismo filosófico» e «impotencia», que según Glauber, son derivados naturales de la acción colonial, el director trata de afirmar la dependencia que se genera cuando la información pasa por un único canal: el que ha sido impuesto por el colonizador. Todo lo cual anula la reflexión (necesaria para el crecimiento político, económico, social y cinematográfico del país). Estos derivados, a su vez, generan «esterilidad», que se vuelve a encontrar en aquellas obras en las que “el autor se castra en ejercicios formales que no alcanzan la plena posesión de sus formas”<sup>76</sup>, que no consiguen llegar al ideal universal. Y todavía se genera «histeria», cuyos síntomas son la anarquía, la reducción política dentro del arte, o incluso un nacionalismo ingenuo (ese que resulta del empeño usado para superar la ‘impotencia’). Todos estos comportamientos se revelan inútiles porque muestran su presencia a los colonizadores pero —dice Glauber— “no por la lucidez de nuestro diálogo, sino por el humanitarismo que nuestro mensaje les inspira. Más de una vez el paternalismo es el método de comprensión para un lenguaje de lágrimas o de mudo sufrimiento”.<sup>77</sup>

Una denuncia autodestructiva que en el refutar un arte cinematográfico de imitación, y no teniendo medios para competir con el cine mundial, propone una que a despecho de Glauber se apreciará por el interés de un ‘primitivismo nostálgico’.

De estas premisas ya se puede reconocer una cierta reprobación a la sociedad brasileña —por parte del director— la cual se dejaría arrastrar pasivamente hacia la hipnosis cinematográfica ajena, y no logra por esto encontrar la vía para hacerse autónoma, culturalmente independiente.

En esto consiste el así llamado por Glauber «discurso tercermundista».

---

<sup>75</sup> Rocha, 2004, p. 63. A partir de ahora me referiré a la Estetica del Hambre en anexos.

<sup>76</sup> Ídem.

<sup>77</sup> Ídem.

Cabe agregar que el término «tercer mundo» comúnmente usado en este texto, no tiene connotaciones negativas, por el contrario, se carga de acepciones positivas, respecto al significado al cual estamos habituados.

Esta idea no tenía fines de pura propaganda política, sino que era un concepto introducido *ad hoc* para proponer una solución al problema del subdesarrollo, en su estrecha conexión con el discurso cinematográfico: el desarrollo del cine en un país subdesarrollado.

«Tercer mundo», de hecho, no es un término que se dirija a subestimar a la sociedad brasileña, sino que tiene un significado más profundo y que constituirá, según Glauber, la base de un posible crecimiento; “solamente una cultura del hambre, amenazando su propia estructura puede superarse cualitativamente: la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia”.<sup>78</sup>

Esta última es una palabra clave en este texto: la «violencia» —explica Glauber— no es ignorancia, primitivismo u odio; es noble, es amor (así dice lo Glauber y con estas palabras que intento parafrasear para que se puedan leer más claramente), acto con el cual el colonizador percibe y entiende la presencia del colonizado.

Este discurso no es simplemente una justificación a un comportamiento social difundido, sino acción necesaria para despertar a las dos partes en juego. Y la palabra «revolución» no tiene únicamente el sentido marxista que muchos le atribuyen, sino también otro y determinante: «cambio».

Ahora bien, para reconectarnos a un discurso más estrictamente cinematográfico, que es lo que le interesaba realmente al director, «violencia» es la verdad de la imagen a los ojos de todos, el no temer ‘mostrar’, sin disimular, la verdadera cara del subdesarrollo. Sigue el texto: “Para el europeo el hambre es un extraño surrealismo tropical (...) para el brasileño una vergüenza nacional. No come pero se avergüenza de decirlo”.<sup>79</sup>

Entonces, no enmascarar una verdad que ya es obvia, no colorear las imágenes por miedo de disgustar al público o avergonzarlo. El cine debe ejercer un compromiso con la verdad, aunque se pierda la belleza propuesta en el arte; es necesario indigestarse

---

<sup>78</sup> Estética del Hambre, en anexos.

<sup>79</sup> Ídem.

si la verdad es indigesta, porque “el público normalmente vomita su imagen reflejada”.<sup>80</sup>

Más importante para Glauber es *reflexionar* sobre la «violencia». Hablando de *Terra em transe* dice: “intenté hacer como si la película fuera la expresión de este carnaval y de mi asco violento frente a la situación”;<sup>81</sup> en el mismo sentido, comenta la impronta que afirma debe quedar de la película: “lo que yo quería mostrar era la idea de violencia, y a veces una cierta frustración de la violencia. Es necesario reflexionar sobre ella y no convertirla en un espectáculo (...) No es importante la escena de la muerte, sino su carácter simbólico”.<sup>82</sup>

Un ejemplo de su *modus operandi* es la asincronía con que están ligadas las imágenes de las personas armadas que disparan y el ruido de los disparos mismos; las imágenes no se corresponden con el sonido y viceversa.

Para Glauber la tradición que definió la violencia en el cine fue el Western norteamericano: “el Western descubrió en la violencia una dimensión fundamental de la condición humana y apoyó su ideología sobre la base de este descubrimiento”.<sup>83</sup> Glauber retoma este tipo de violencia dada la semejanza entre el territorio norteamericano y el sertão brasileño, pero con una diferencia: en el Western norteamericano la lucha es metafísica, entre un malo y un bueno, entre el bien y el mal; para Glauber, por el contrario, la violencia es una posible acción necesaria para un proceso dialéctico concreto: despertar la conciencia del hombre brasileño frente a su condición de subdesarrollo.

El desarrollo conceptual que justifica esta violencia se encuentra también en otro texto, en el que es explícita la necesidad de esta liberación cultural; el director lo expone utilizando términos que nunca se tomó la molestia de explicar, pero que tienen un sabor local, verdaderamente brasileño como «mexetismo», «feijoada psico/facial» y «quarupístico barato divino». Dice Glauber:

el proyecto de rescate cultural radicaliza materializaciones estéticas distintas de aquellas cultivadas por la demagogia conformista del racionalismo tecnocrático (...) la novedad antropológica nacional reside en el MEXETISMO, en la FEIJOADA PSICO/FACIAL, en el QUARUPISTICO BARATO DIVINO sin necesidad de ejercer la violencia como

---

<sup>80</sup> Estética del Hambre, en anexos. También hay un ensayo del mismo Glauber que trata del tema: “Tese: cada povo escolhe e vomita sua iamgem”, en *O Paquim*, Rio de Janeiro, 30 septiembre-6 octubre 1973.

<sup>81</sup> Rocha, 2004, p. 123.

<sup>82</sup> Ídem, p. 125.

<sup>83</sup> Rocha, 1965a, p. 40.

un método revolucionario. La sustitución del amor por la violencia es una operación difícil que encuentra resistencia incluso en los pseudo-humanistas.<sup>84</sup>

Con esta intervención expuesta en una terminología típica de Glauber, quería él reafirmar este concepto de una «necesidad de la violencia», al menos hasta que el brasileño no se dé cuenta que puede vencer esta batalla con aquello que Brasil mismo le puede ofrecer. Estas ideas se reflejan en una antropología que nació teóricamente en los años 20 bajo el nombre de «Antropofagismo»<sup>85</sup>. Esto último es aceptación del brasileño en su ser subdesarrollado.

En suma, era necesario que se entendiera y se aceptara que Brasil era integralmente subdesarrollado: “el cine brasileño parte de la constatación de esta totalidad y pide superar el subdesarrollo con los medios del subdesarrollo”.<sup>86</sup> Los medios del subdesarrollo se traducen en la pobreza misma de la realización cinematográfica. Se traducen también en el famoso grito de batalla de Glauber: «una idea en la cabeza, una cámara en la mano»<sup>87</sup>.

A propósito del trabajo de realización, es Glauber quien nos lo define a partir de sus teorizaciones; dice que, después de haber visto una película cubana sobre la revolución campesina<sup>88</sup>, le pregunta al director cómo habría podido hacerlo en el estudio, dado que para él, “en el momento en que comiences a dramatizar esta realidad, según los datos culturales, funcionales, académicos, no estás haciendo una película revolucionaria, sino que estás tratando un tema de izquierda desde el punto de vista de la derecha”.<sup>89</sup>

Para Glauber el cine no necesita luces artificiales, sets elaborados, reconstrucciones históricas improbables, ni de sonido y de fotografía limpia. El cine, su cine, no busca la belleza formal sino que denuncia la imposibilidad de alcanzarla.

Esta misma imposibilidad caracteriza también a todos los protagonistas de sus películas. A veces es causada por el derrumbe de las esperanzas profesadas por curas

---

<sup>84</sup> Rocha, 2004, p. 349.

<sup>85</sup> Corriente pictórica y literaria nacida en Brasil en los años 20 cuyo mayor exponente fue Osvaldo de Andrade quien definió su obra antropofágica tomando como referencia a los indios caníbales, mejor dicho: ya que los caníbales comían hombres blancos imaginando que asumían mejores características y determinados poderes, él proponía el absorbimiento de lo mejor que la cultura colonial podía ofrecer.

<sup>86</sup> Estética del Hambre, en anexos.

<sup>87</sup> Rocha, G, “Arraial, Cinema Novo e a camara na mão”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 agosto 1961.

<sup>88</sup> Rocha, 2004, p. 75. Ni Glauber ni el editor mencionan quien es el director, ni dicen de qué película se trata.

<sup>89</sup> Estética del Hambre, en anexos.

charlatanes, otras por el derrumbe de las promesas hechas por políticos confundidos o también por el derrumbe de los ideales frente a la posibilidad de un cambio.

Glauber nos presenta en sus intervenciones, así como en sus libros, problemas, análisis e intuiciones derivadas de un bagaje cultural y crítico exclusivamente brasileño. Pero para él, Brasil no es el único país sobre el que se debe actuar, sino un ejemplo para los países subdesarrollados del resto del mundo. No por nada afrontará estos problemas realizando una película en África, donde, dice Glauber, se hallan las raíces del mismo Brasil: *Der leone have sept cabeças*.

A propósito de esta película, dice Glauber:

En los 6 meses en los que filmaba *O leão*, creía en la posibilidad de un cine político, 6 meses después de haberlo editado, creo en la imposibilidad de un cine político-marginal.<sup>90</sup>

Es verdad que esta afirmación así de radical en contra del cine político nos revela los problemas que Glauber reconocía en la propia práctica de un cine ‘político’, así como los límites de este tipo de cine.

## 2.4 LO ÉPICO/DIDÁCTICO

Para entender toda una poética y una práctica cinematográfica, cuando se habla de Glauber Rocha, hay que interpretar sus textos teóricos, contextualizarlos, y confrontarlos con su obra cinematográfica; es de hecho esta última la que conlleva en sí misma esta vivencia teórica del director.

Entonces, siguiendo las líneas trazadas por el mismo Glauber, podemos deducir de sus escritos que para llegar a realizar una revolución/cambio se debe reflexionar sobre dos ámbitos, que expongo a continuación en grandes líneas:

1. El subdesarrollo y su cultura primitiva.
2. El desarrollo y la influencia colonial de una cultura que está por encima del mundo subdesarrollado.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Parte de una declaración de Glauber Rocha, distribuida al final de la presentación del “*Der leone have sept cabeças*”, en el Festival de Venecia, en agosto de 1970. Recopilada en papel mecanografiado del mismo año, fotocopia de mi posesión, original en el MAM de Río de Janeiro.

Glauber explica muy bien estos dos puntos fundamentales de su discurso cinematográfico. La reflexión sobre el propio estado de «subdesarrollado» debe partir de una crítica a la cultura colonial en su propio contexto.

De aquí se pueden extraer “instrumentos útiles para comprender la cultura subdesarrollada, como decir que el colonizador informa al colonizado sobre su condición”;<sup>92</sup> obvio que lo anterior provoca una reacción anticolonial, que dice Glauber, “es, negación de la cultura colonial y del elemento inconsciente de la cultura nacional, erróneamente considerados valores por la tradición nacionalista”.<sup>93</sup>

De esta dialéctica información/negación nacen dos ‘revoluciones’; ninguna eficaz:

1. La épica, práctica poética que provoca un estímulo revolucionario, sin llevar a cabo la revolución.
2. La didáctica, más científica, que alfabetiza a las masas alienadas e ignorantes.

Ambas muestran la realidad subdesarrollada, “pero la didáctica sin la épica genera datos estériles y degenera en conciencia pasiva de la masa”,<sup>94</sup> así pues, permanece inofensiva; “la épica sin la didáctica genera un romanticismo moralista y degenera en demagogia histórica”,<sup>95</sup> por eso, se hace totalitaria.

Así pues, las dos deben ser utilizadas para la realización de un «arte revolucionario».

Y, en efecto, una característica de sus películas es la de dosificar estos dos elementos. De aquí su propuesta de que, para realizar una película épica y didáctica, ligada a la realidad social, es necesario regresar a Eisenstein y hacer un cine dialéctico que integre en su construcción varias disciplinas.

Pero es así mismo cierto que en su última fase —sin abandonar totalmente estos dos elementos de su poética cinematográfica— Glauber se muestra menos concentrado en estas categorías poéticas.

---

<sup>91</sup> Rocha, 2004, p. 99.

<sup>92</sup> Ídem, p. 99.

<sup>93</sup> Ídem, p. 99.

<sup>94</sup> Ídem, p. 100.

<sup>95</sup> Ídem, p. 100.

La crítica, y otros personajes del mundo cinematográfico, comenzaron a dejar de tomar en cuenta sus ideas. Después de *Câncer* hasta llegar a *A idade da terra*, pasando por *Claro* y *Di Cavalcanti*, la estructura de la película se hace cada vez más ilegible, y el uso de otras disciplinas artísticas no logra crear coherencia visiva o por lo menos no llega a dar la sensación de un todo homogéneo. Precizando que dos de estos títulos son documentales, su última película (*A idade da terra*) dejó al mundo del cine desconcertado, por lo que se decretó el declive del director. La necesidad de una innovación en el lenguaje cinematográfico, la cual residía precisamente en este modo innovador de tratar los argumentos incómodos, se manifiesta a partir de estos filmes a través de un surrealismo anclado en la realidad, una suerte de trabajo inicia en la frontera entre el mundo real y el del sueño.

## 2.5 ESTÉTICA DEL SUEÑO

La dinámica del sueño es también, según Glauber, una posibilidad estética. El primer paso, de esta posible estética es la ruptura con los racionalismos colonizadores, la sensibilidad contra el intelectualismo: “la revolución —explica Glauber— es anti-razón que comunica las tensiones y las rebeliones del más irracional de todos los fenómenos, la pobreza”.<sup>96</sup>

Más aún, nos dice el director, cómo negar que “el sueño es el único derecho que no nos pueden prohibir”.<sup>97</sup>

En una entrevista concedida a Judita Hribar<sup>98</sup> para *Filmcritica*, hablando de la influencia que recibió del teatro de Brecht, Glauber dice que la película es la materialización de un sueño, habitualmente reprimido, a causa de la educación y de la moral. Añade también que la verdadera «revolución cinematográfica» se puede hacer sólo a través de un acto de inconsciencia.

Esta nueva estética, agrega Glauber, es «revolucionaria» en cuanto «mágica».

Hay que subrayar que en este ensayo Glauber redefine el término «revolución». Propone para éste un nuevo concepto que se aleja de la idea común de una colaboración política atada a una postura ideológica y que ahora él identifica con el término «libertad», la cual el artista perdería si confundiese la ‘revolución’ con la ‘ideología’.

---

<sup>96</sup> Estética del Sueño, en anexos.

<sup>97</sup> Ídem.

<sup>98</sup> Rocha, 1975.

Glauber pone como ejemplo negativo a Solanas. Su película *La hora de los hornos*, dice Glauber: “Es un típico panfleto de información, agitación y polémica, utilizado actualmente en varias partes del mundo por activistas políticos”<sup>99</sup>.

Tras estos pasajes, se puede llegar a la idea glauberiana de que la alienación y la contradicción del subdesarrollado pueden ser discutidas a partir de esta revolución estética. Después de todo Glauber se sentía muy ligado a un creador muy poco ideológico, uno de los mayores estetas y “soñadores” latinoamericanos, Jorge Luis Borges. Decía Glauber que la estética de Borges “es la del sueño”. Sigue el texto:

superando la realidad [Borges] escribió las más liberadoras irrealidades de nuestro tiempo. Para mí es una iluminación espiritual que contribuyó a dilatar mi sensibilidad afro-india en dirección de los mitos originarios de mi raza.<sup>100</sup>

Glauber se creía por sobre todas las cosas un gran artista. Es comprensible que en su ámbito latinoamericano se sintiera más ligado a la libre creación que a una ideología política.

---

<sup>99</sup> Estética del Sueño, en anexos.

<sup>100</sup> Rocha, 2004, p. 251.

**CAP. 3**  
**LA POLÍTICA**



### 3.1 LA POLIS

A causa de la fuerte vena polémica en la mayor parte de sus intervenciones públicas, la figura de Glauber ha estado revestida de un importante y considerable rol político dentro y fuera de Brasil. No obstante que en el extranjero se le haya atribuido una postura de izquierda, en Brasil quien más lo crítico fue la misma izquierda quien lo acusaba de no poner su arte al servicio de las masas y del país y, por eso mismo, de no ser un verdadero representante de las ideas marxistas.

En respuesta a esta clase política, Glauber, en distintos periódicos publicó afirmaciones como esta de 1979:

La izquierda en Brasil soy yo, y no estos intelectuales que se profesionalizaron explotando a la clase obrera y hablando en su nombre (...) la izquierda, en el área intelectual soy yo y a mi lado reconozco a Lula, a los líderes sindicales, a los líderes campesinos (...) esta mentalidad de usar el arte para catequizar a las personas es una mentalidad altamente reaccionaria, porque la función del arte es liberar a las personas (...) mi cine es aristocrático, pero no de élite, porque la fuerza, según mi opinión, está en el pueblo, está en la aristocracia. Aristocracia, para mí, no es aquella del concepto marxista, la representante de la acumulación económica. Para mí, aristocracia tiene un sentido griego, de desarrollo espiritual e intelectual.<sup>101</sup>

Por este tipo de intervenciones fue considerado a menudo contradictorio.

Pero sus ideas eran bastante claras, sabía siempre justificar sus afirmaciones, con extrema lucidez. Esta lucidez está presente también en todos sus filmes donde se reencuentra su trayectoria política.

La desilusión hacia los partidos de izquierda después del golpe que llevó a Brasil a la dictadura militar, y el mal gobierno que desde siempre mantuvo a Brasil en una situación de pobreza privilegiando a las clases políticas altas, todo esto hizo que su cine asumiera una fuerte carga política.

Es además cierto que aunque la mayor parte de sus textos estaban dedicados al cine, este argumento estaba ligado en cierto modo, a una actitud de crítica política personal, y por esto no podía excluirla totalmente de su discurso cinematográfico. Porque, según él, que Brasil no tuviera una cultura cinematográfica avanzada, era

---

<sup>101</sup> Rocha, *Folha de São Paulo*, sábado 9 de junio de 1979. Entrevista en la cual Glauber responde a las críticas hechas por la izquierda brasileña.

debido también al mal gobierno (a diferencia de Estados Unidos y Europa). Los problemas económicos y sociales, así como aquellos propiamente cinematográficos, resultaban de una cultura que no conseguía independizarse y aceptarse.

Es así que para Glauber la palabra «política» adquiere un significado que se acerca al origen de la palabra griega «polis», es decir, «ciudad», unión de ciudadanos, para usarse en un contexto más amplio.

Política era también desarrollar una industria cinematográfica capaz de producir y distribuir el producto brasileño dentro y fuera del país.

La solución para un desarrollo del cine innovador y no de imitación se tiene, según Glauber, cuando la producción está sostenida por el propio mercado, cuando se tengan las condiciones para competir con el cine norteamericano y con el europeo, y no evitando que éstos entren en el mercado brasileño.

Pero tanto los críticos, como los políticos de su época, que debían apoyar estas ideas, no simpatizaban con el espíritu empresarial del director y, según Glauber, boicoteaban, así, el nacimiento de un cine nacional.

Decía Glauber, por ejemplo:

Así como la mayor parte de la crítica está colonizada, el público recibe siempre información falsa sobre el cine brasileño. Estas cosas que yo denunciaba en los 60, siguen ahora increíblemente sucediendo. Con la diferencia que desde 1960 hasta hoy ha nacido el Cinema Novo. Repito que esto es una lucha contra la derecha y contra la izquierda.<sup>102</sup>

Además de los críticos, el Instituto Nacional Cinematográfico de Brasil fue blanco de los ataques verbales de Glauber. Para él, este instituto (que estaba ligado al Ministerio de Educación) debía ser un órgano industrial independiente o, por lo menos, formar parte del ministerio de la industria, y debía estar dirigido por economistas y no por intelectuales.

### **3.2 REVOLUCIÓN**

La discusión política permanece entonces ligada al ámbito artístico y a una concepción estética nacida en función de la primera. Es respecto a su obra y a su

---

<sup>102</sup> Rocha, 2004, p. 231.

concepción artística que Glauber sufre los mayores ataques por parte de los críticos de izquierda, estos son, dice el director, los más reaccionarios con el arte. No aceptan las novedades y no aprueban siquiera el desarrollo tan esperado por el país.

Otra frase suya nos evidencia esta idea: “Los antifascistas son tan fascistas como los censores fascistas en el poder”.<sup>103</sup>

La crítica, para él, es un ejercicio político; sea la derecha o la izquierda, dice Glauber, todos quieren decirle al cineasta lo que debe filmar, para poder cobrarle así los favores del pueblo, quien es el mayor usuario de las películas.

Siempre según él, el gran error del pensamiento de izquierda (tanto intelectual como política) fue el de actuar a través del ‘populismo’ (“No al populismo”<sup>104</sup> es el título de uno de sus ensayos). O sea, basarse en axiomas como este: “hablemos de cosas sencillas que el pueblo pueda entender”.<sup>105</sup> Este tipo de razonamiento es, dice el cineasta, una falta de respeto al público. Para Glauber el público es complejo y si prefiere un diálogo simple es porque no está acostumbrado a ver películas de buena calidad. Y lanza una pregunta:

¿Dar al público lo que quiere representa una forma de conquista, o una forma de explotación comercial del condicionamiento cultural del mismo público?<sup>106</sup>

La continua propuesta de un cine a imagen y semejanza del cine de entretenimiento, empuja al público a no saber leer una película que posea un lenguaje original, ya que se crean aquellas dificultades que se tienen delante de un idioma que no es el propio: el lenguaje no se entiende y por eso no comunica. En palabras del mismo Glauber:

Y el público que sabe ver otro tipo de cine se siente empujado a entrar en las salas de proyecciones, obligado a ver un nuevo tipo de cine: técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde, sociológicamente impreciso, así como es imprecisa la misma sociología oficial de Brasil, violento y triste, mejor dicho, más triste que violento, así como más triste que alegre es nuestro carnaval.<sup>107</sup>

---

<sup>103</sup> Rocha, 2004, p. 132.

<sup>104</sup> Cf. Rocha, 2004.

<sup>105</sup> Rocha, 2004, p. 132.

<sup>106</sup> Ídem, p.132.

<sup>107</sup> Ídem, p. 133.

Glauber, a través de su estética, quería hacer patente una incomodidad social, que él reconocía en Brasil. La imperfección del cine sería entonces algo positivo ya que la perfección no logra esconder la mísera de la gente, y ésta necesita ver su verdadera condición para despertar su conciencia de subdesarrollado. Esta era el Cinema Novo y esta era la realidad que querían registrar sus directores. Esto, asegura Glauber, llevó a un aislamiento de los cinemanovistas por parte de intelectuales y críticos.

Este discurso Glauber lo hizo también para responder a una cierta crítica, lista para asegurar que el Cinema Novo en general disfrutaba del prestigio de la cultura oficial.

Acaso las referencias hechas estaban referidas a la acogida siempre lista y benévola que el Cinema Novo encontró fuera de Brasil. Pero también en este caso Glauber encontró motivos para replicar, recordando la actitud que asumen los europeos frente a este cine. Y de esta actitud sugiere cómo el europeo puede separarse de sus prejuicios y de sus formas de actuar como padre cultural:

Una verdadera relación intercontinental debe ser fundada sobre un principio: basta de paternalismo. Basta de solidaridad sentimental. Basta de humillación. Basta de agresividad gratuita, y sobre todo, ¡basta de consejos! Las imágenes no necesitan de traducción y las palabras de izquierda no salvan las imágenes de derecha.<sup>108</sup>

El problema fundamental empero es siempre el de construir un público capaz de ver la producción nacional, que Glauber explica así: “introducir más leche de coco en el mercado para hacer competencia a la Coca Cola.”<sup>109</sup>

En este contexto nació la Di-Film, distribuidora de las películas cinemanovistas, apta para favorecer el comercio de los productos nacionales. El ya citado crítico Ismail Xavier, me cuenta que el periodo más prolífico en la producción de películas en Brasil, fue precisamente aquel en el que trabajaron los cinemanovistas, alzando mucho la media anual de producción hasta llegar a un número que para Brasil era bastante alto: 14 películas al año.<sup>110</sup>

Glauber, en muchas ocasiones, prefiere llamar al suyo «cine dialéctico». No quiere pensar su cine como «cine político» porque este termino le parece “en rebaja”, y

---

<sup>108</sup> Rocha, 2004, p. 237.

<sup>109</sup> Ídem, p. 234.

<sup>110</sup> Entrevista con Xavier Ismail, de 2002, en anexos.

porque en Brasil hay tanta miseria como para detenerse en la demagogia del cine de los países desarrollados, es decir, en hablar de política.

Para Glauber es importante que los ‘países subdesarrollados’ se independicen políticamente, pero no solamente; para que se realice un ‘cambio (la «revolución» tanto estética como social), se necesita que se abandonen las teorías que imponen los neocolonialistas de izquierda.

En suma, es a través de las contradicciones en las cuales está constreñido a vivir que el artista puede realizar el «cine dialéctico», útil en cuanto impulsa a reflexionar y a superarse cualitativamente (a desarrollarse).

### 3.3 LO ÉPICO / DIDÁCTICO

La superación del subdesarrollo hacia el desarrollo puede hacerse, según Glauber, creando una estructura económica independiente primero del estado y luego del mercado externo. Este discurso vale tanto en lo que se refiere a la situación socioeconómica del país como en la situación estrictamente cinematográfica. Esta última, según Glauber, ha tenido dos tipos de estructuras económicas contra las cuales él propone una tercera.

Tipos de estructuras económicas:

1. Cinema imperialista (Hollywood)
2. Cine Estatal (soviético - cubano)
3. Cine independiente, el de los cinemanovistas (verdaderamente «revolucionario» y que es síntesis de los dos primeros).

El tercer tipo de estructura propuesta por Glauber, se refiere, como se puede notar, a lo que dijo en su estética: lo épico y lo didáctico juntos.

Glauber nos dice que muchos de sus filmes son dialécticos también a un nivel técnico de construcción fílmica. Pero también el modo de tratar la historia lo es, y un ejemplo es ciertamente la estructura de *Terra em transe*. Este es de hecho el único filme que trata de un argumento político explícitamente, y es, también, el filme en donde Glauber muestra abiertamente los acontecimientos de abril del 64', cuando Goulard fue destituido por un golpe de estado militar. Es en verdad un gran ejemplo de cine con

tema político y encierra muchas de las ideas sostenidas por Glauber. Como dice Robert Stam en una intervención sobre la película, ésta fue interpretada erróneamente como una llamada romántica a la revolución. En realidad, continua Stam, una observación más atenta del filme, nos muestra una crítica a las estrategias populistas que condujeron al golpe.<sup>111</sup>

Reconectándose a los discursos ya tratados más arriba, Robert Stam recuerda que los personajes de esta película están todos ligados a la burguesía, y que «el pueblo» demuestra ser «el mito» de esta burguesía. De hecho Paulo (el protagonista de la película con el que Glauber parece haberse identificado), aunque utiliza a menudo la noción de «pueblo», al mismo tiempo en el filme parece asumir “una actitud racista frente al pueblo que quiere liberar”.<sup>112</sup>

En este filme, el personaje principal se desilusiona respecto a dos líderes políticos burgueses de ambos partidos. Diaz, subiendo al poder en el filme, personifica los orígenes imperialistas de Brasil pero también el origen de su clase burguesa, a la cual el personaje intenta negar su pertenencia. Más aún, esta película retoma el discurso sobre el filme como practica dialéctica. La dialéctica se exprime por ejemplo a nivel de los diálogos: “Tengo hambre de absoluto”, dice el poeta Paulo; “El hambre” responde la militante Sara, que conduce siempre la poesía de Paulo a un estado de concreción: la lucha política.

A la preocupación de Paulo sobre la “miseria de nuestras almas”, Sara responde con la miseria social. La película no sugiere ninguna solución práctica: “la solución está en la toma de conciencia del espectador,”<sup>113</sup> nos dice Stam. Y, como se puede ver, Glauber no abandona nunca el argumento sobresaliente de su vida: el hambre y la pobreza.

Con esta película también demuestra los límites del arte en el discurso político: el grito poético de Sergio Ricardo “la plaza es nuestra” se escucha en el filme cuando Vieira (el líder político de la película derrotado) bloquea el acceso a los manifestantes, en un claro acto de represión.

---

<sup>111</sup> “Análisis de *Terra em transe*”, carta enviada por Robert Stam a J. C. Bernadet, fechada en Berkley, California, el 2 junio de 1975. Bernadet preparaba una antología sobre cine brasileño. Papel mecanografiado y firmado por Robert Stam, carta de 18 paginas. Fotocopias de mi posesión; el original pertenecía al Archivo de la Cinemateca de Río de Janeiro, la cual al cerrar en 2001 pasó su archivo al Museo de Arte Moderno -MAM- (Stam, 1975).

<sup>112</sup> Ídem.

<sup>113</sup> Ídem.

Recordando asimismo lo ya dicho a propósito del arte al servicio de la política, todavía Stam nos recuerda el pensamiento de Glauber al respecto:

¿Quien mejor que él sabía que el poder establecido prefiere plumas (cámaras) serviles, no agresivas ni radicales? Paulo se entusiasma por la poesía, aunque no crea en su eficacia social, una ambivalencia que caracteriza también al cineasta.<sup>114</sup>

Pasando a otro film, *Maranhão 66*, es este otro ejemplo de cómo Glauber concibe el filme con tema político. Esta película fue encargada por el gobernador del estado de Maranhão. La comento con las palabras del gobernador mismo, José Sarney:

Él [Glauber] no filmó mi acto político, filmó la miseria de Maranhão, la pobreza, las esperanzas que nacían, las favelas, los hospitales, las calles y en medio de todo colocó mi voz, la voz del gobernador: modificó el sonido para que la voz pareciera la de un fantasma profético, delante de aquel espectáculo, como una voz entre lo imposible y lo que era verdaderamente la miseria del estado.<sup>115</sup>

En general empero todos los filmes de Glauber fueron interpretados ‘políticamente’ a causa de las constantes referencias a la situación crítica de Brasil y por la influencia que sus textos tenían sobre la visión de aquella.

El crítico José Carlos Avellar afirma en una entrevista de 2003 a Jbonline: “¿comunista o de derecha? Glauber hacía de la lucha anticolonialista un baluarte, esto le dio el apoyo de la derecha”.<sup>116</sup> Y en lo que se refería a las afirmaciones hechas a propósito de los generales Ernesto Geisel y Golbery do Couto e Silva, como ejecutores de la apertura política del país, responde Avellar que ésta era la fuerza polémica de Glauber y su modo provocador. A propósito del mismo tema, dice el ex-gobernador de Bahía: “Glauber no pensaba en el reclutamiento de la izquierda, de aquí sus relaciones con personas que no pertenecían a la izquierda, como Golbery y yo mismo, entre otros. El radicalismo siempre perjudica”.<sup>117</sup> Es entonces claro que el interés de Glauber era Brasil y su posible mejoría y que esta podía hacerse levantando el nivel cultural del país y no a través de un ideal político, fuera este de izquierda o de derecha.

---

<sup>114</sup> Stam, 1975.

<sup>115</sup> “Glauber por José Sarney”, en [www.jbonline.terra.com](http://www.jbonline.terra.com). Consultado el 31/08/2002.

<sup>116</sup> “Glauber por José Carlos Avellar”, en [www.jbonline.terra.com](http://www.jbonline.terra.com). Consultado el 31/08/2002.

<sup>117</sup> “Glauber por Antonio Carlos Magalhães”, en [www.jbonline.terra.com](http://www.jbonline.terra.com). Consultado el 31/08/2002.



**CAP. 4**  
**LA RELIGIÓN**



## 4.1 SINCRETISMO RELIGIOSO

La religión es un tema estrechamente ligado tanto a la estética como a la política, y debe tener como las otras temáticas un capítulo aparte, dado que fue uno de los elementos importantes de la bio-filmografía glauberiana.

Glauber tuvo una formación protestante, y sin embargo nació y creció en el nordeste brasileño, una zona donde el sincretismo religioso era y es actualmente muy fuerte. La coincidencia de las varias culturas (indios, colonizadores europeos, esclavos africanos) produjo una mezcla de cultos, e inclusive creó otros a partir de los existentes, obvias derivaciones de la influencia y adaptación que hizo cada una en el ámbito local.

A pesar de la acción ejercida por las misiones que evangelizaron al Nuevo Mundo, las creencias sincréticas permanecieron muy arraigadas en esa zona de Brasil. De hecho, las misiones tuvieron que acostumbrarse a coexistir con formas religiosas arcaicas (muchas de las cuales era de origen africano, como el Candomblé<sup>118</sup> y la Ubanda<sup>119</sup>), al punto de incorporarlas al culto católico.

Esta situación generó ciertamente una suerte de confusión de la identidad religiosa y desarrolló una superstición generalizada, en la que, inexorablemente la gente confía aun queriendo rechazarla. Por este y otros motivos se difundió con éxito la figura del Mesías, casi siempre un charlatán que a partir del tema religioso de la “salvación” atraía la atención de la gente más pobre. En cierta forma actuaba como un líder populista que convence a actuar a un grupo de gente, en algunos casos llegando a desafiar a las milicias federales con verdaderos ataques. El caso más conocido de este desvío de poderes en manos de un líder mesiánico es la batalla de Canudos (finales del siglo XIX), liderada por Antonio Conselheiro, y que entró en la historia de Brasil a través de la literatura, en concreto con *Os sertões* de Euclide da Cunha, para luego transformarse en un ‘mito’ y ser retomada tanto en la literatura como en la música y en el cine.

---

<sup>118</sup> Llamado «Macumba» en la región de Río de Janeiro, «Xango» en Pernambuco y Minas Gerais «Tambor de Minas» en Maranhão y Pará. Difundido sobre todo en Salvador de Bahía, es la religión africana llevada a Brasil por los negros Youruba; sus divinidades, los Orixás, están ligados a los elementos de la naturaleza. Cada Orixá tiene un color, y se le dedica un día de la semana en el que recibe comida y ofrendas particulares. Las ceremonias públicas son danzadas y cantadas al sonido de tambores sagrados, los «atabaques», con los cuales se invocan y celebran a los Orixás; las ceremonias privadas están destinadas sólo a los iniciados.

<sup>119</sup> Mezcla de candomblé, catolicismo, creencias indígenas y espiritismo. Difundida sobre todo en Río de Janeiro y San Pablo. Los espíritus de los Caboclos (indígenas) y de los «pretos velhos» (ancestros) se manifiestan a través de los iniciados en un estado de trance.

Estos movimientos religiosos, encabezados por estos personajes, fueron en su momento producto de hechos políticos. Por ejemplo, ya en los años 30', se manifestó un abandono de la región por parte del gobierno de Vargas, el cual decidió ubicar la administración en las grandes ciudades. Esto implicó que otras fuerzas 'políticas' alternativas, tomaran posesión del lugar y de sus habitantes.

La subida a estatus político de estos religiosos, coincide con la difusión del fenómeno de los cangaçeiros, y no es una casualidad que Glauber en su película *Deus e o diabo na terra do sol* coloque al líder mesiánico Sebastião al mismo nivel de violencia de Corisco, el Cangaçeiro.

Por otro lado, en la costa eran más comunes los cultos de origen africano. La "salvación" en este caso ya no era la que proponía el líder mesiánico sino una forma de asegurarse una vida tranquila dentro de la propia comunidad, según la voluntad de los antepasados y de los dioses protectores. Esta última fórmula fue también el tema de una de las películas de Glauber Rocha, su primer largometraje, totalmente impregnado de religiosidad (muy cerca de la santería y de la magia), que mostraba una comunidad de pescadores cuyo Orden entra en crisis por la llegada de un forastero. Significativamente, el nuevo miembro de esta comunidad (un ex lugareño) al llegar intenta convencer a los pescadores de que están siendo explotados, criticando el papel que tiene su religión en esta pasividad ante los patrones. Al criticar a la religión, el forastero utiliza las mismas herramientas mágicas que crítica, y al abandonar el pueblo al final de la película, confirma la necesidad de un orden así regulado.

En este juego de causalidades lo que se define (y esto vale también para los líderes mesiánicos) es una situación en la cual los pueblerinos son llevados a un estado de alienación y no pueden actuar por sí mismos. En el caso de la película *Barravento*, Glauber nos muestra a través de la dialéctica rebeldía/castigo un mundo en donde rebelarse es también aceptar y confirmar la existencia del culto y su eficacia —al menos social. La misma eficacia social que tiene la Iglesia Católica sobre sus seguidores, dejando bien claro los términos de castigo y de salvación. En este universo, no es raro que la religión institucionalizada instrumentalice sus intereses para mantener una situación de poder. Como en *Deus e o diabo na terra do sol*: para evitar las pérdidas de las limosnas en misa, las cuales se deben a la ausencia de fieles que siguen al Beato Sebastião, el cura le paga a Antonio das Mortes para que lo mate.

## 4.2 MESIANISMO

Así es que Glauber nos muestra (y no podría no hacerlo) un lugar caracterizado por un fuerte sincretismo y por la adoración fácil de personajes mesiánicos, estos últimos casi siempre charlatanes, un tópico no solo brasileño, sino latinoamericano. A dichos personajes Glauber los coloca en el mismo lugar que a los líderes populistas.

En este caso es reveladora la película *Terra em transe* en donde el presidente Porfirio Diaz después del golpe de estado se le ve portando una enorme cruz en la mano y prometiendo, frente a la cámara, que mantendrá a salvo la Familia, la Patria y la Religión. De hecho, tanto los líderes mesiánicos como los populistas (de izquierda y derecha) actúan de forma parecida, prometiendo salvar la población, a nombre de una voluntad superior de la cual ellos tienen la revelación.

En todos los lugares de la tierra la religión siempre ha sido un recurso al cual los fieles se acogen para consolarse de las desgracias de la vida, en tanto que exista la promesa de un lugar mejor al cual acceder, sea en esta vida o en “la otra”. Y esta concepción religiosa puede hallarse fuertemente en aquella parte de la población en la que la incomodidad debida a la pobreza y a situaciones de vida precaria es más fuerte. Marilena Chauì nos provee de un cuadro claro y ejemplar de Brasil:

Para los pobres, que no pueden usar los beneficios de la ciencia (particularmente de la medicina) ni soportar la idea que la propia miseria es racional, la búsqueda de religiones que puedan responder a las angustias vitales se demuestra imperiosa. (...) La religión provee una orientación para una conducta de la vida, sentimiento de comunidad y conocimiento del mundo, compensando la miseria con un sistema de “gracias” (...). Las peticiones no son hechas porque se elija la vía religiosa sino porque en aquel momento se sabe que no se tiene otra opción.<sup>120</sup>

¿Cómo negar que la religión, como promesa de una vida mejor en el más allá es también demostración de la miseria de la vida real? La religión es, en este caso, una visión conformista y conservadora que por comodidad, minimiza y sintetiza el problema de la miseria y además incita a la resignación. Frente a esta forma de ver las cosas, se impone una nueva reacción: la toma de conciencia de que la miseria es la única realidad existente.

---

<sup>120</sup> Chauì, 1989, p 86.

Es esta reacción (frente a la supuesta ayuda al oprimido) lo que Glauber nos muestra en su filme *Deus e o diabo na terra do sol*. El beato, en torno al cual el pueblo se reúne, demuestra ser un demente, un fanático; está, en la visión glauberiana, a la par de los otros personajes: Corisco, el cangaçeiro<sup>121</sup>, y Antonio Das Mortes, el jagunço<sup>122</sup>. Su forma de ver las cosas, su violencia, es la misma sino peor.

En el caso de esta película, Manuel, que representa esa franja de población necesitada, prueba todas las opciones, tanto la de seguir el beato como la de convertirse en cangaçeiro.

En este filme, conforme crece esta similitud entre personajes, aparentemente tan diferentes entre sí, hay también la repetición aportada por parte de éstos, sobre la profecía del sertão que se convertirá en mar, una profecía que se carga de significados religiosos en su paralelismo con el Edén, y en su estar fundamentada sobre la base de la promesa bíblica de que «los últimos serán los primeros» (Mt 20,16).

Dicha profecía Glauber la recogió de los relatos sobre Antônio Conselheiro,<sup>123</sup> personaje en el que el beato Sebastião se inspira en parte y que, como el bandido Lampião, forma parte de la historia del nordeste.

Pero otra prueba de este vínculo entre los personajes nos la da el mismo Glauber en una frase en la que afronta el discurso de la «violencia»: “La violencia mística de los Beatos, la violencia anárquica de los cangaçeiros y la violencia política de los campesinos, establecen la pirámide dialéctica”.<sup>124</sup>

Esta frase recuerda el discurso ya tratado en el capítulo de la política. Y, efectivamente, la afinidad entre los personajes glauberianos es prueba del vínculo que existe entre la política, la poética y precisamente la religión.

La violencia, una constante característica de esta zona de Brasil, tiene su contrapartida en el filme en la esperanza que nace del tanto sufrir: el propio sertão que se transformará en mar.

Más aún, Lucia Nagib nos recuerda que:

---

<sup>121</sup> Bandido del sertão; se cuenta que fue el último sobreviviente de la banda de Lampião (el más célebre entre los bandidos). Su líder moriría en 1939 y Corisco, poco después, vengaría su muerte.

<sup>122</sup> Suerte de guardaespaldas, que habitualmente era un trabajador con antecedentes penales, o un pistolero profesional que vivía bajo la protección del coronel, a cambio de servicios de naturaleza militar.

<sup>123</sup> Antonio Vicente Mendes Maciel, llamado “O Conselheiro” (El Consejero), líder y agitador de las masas pobres. Recordado no sólo como personaje místico y mesiánico, sino como enfermo mental.

<sup>124</sup> Rocha, *Diario das noticias*, Salvador, 5- 11- 1962.

...el origen de esta imagen del mar y de su apertura, tan recurrente en la literatura y en el arte brasileño, tal vez estaría ligada a ciertos mitos indígenas que ven el paraíso como mar o como un gran río.<sup>125</sup>

El agua en muchas culturas tiene a menudo un significado religioso profundo; es elemento de purificación, elemento de nacimiento, fertilidad, en suma elemento vital.

De aquí la importancia del agua, una importancia que Glauber expresó en sus películas, la mayor parte de las cuales inician o muestran panorámicas del océano (por ejemplo *Patio*, *Barravento*, *Deus e o diabo na terra do Sol*, *Terra em transe*, *Cabezas cortadas*, *A idade da terra*). A pesar de que en muchas reseñas de la época se diera a estas imágenes el significado de ‘revolución’, es cierto que las mismas detentan también significados religiosos evidentes: el agua, desde este último punto de vista, manifiesta el *cambio*.

Un ejemplo es, como ya se ha dicho, la película *Barravento*, donde el mar puede matar, y se revela a través de la voluntad de un dios, en este caso la diosa Yemanjá.<sup>126</sup> También de esta película, cuyo referente interpretativo es la lectura política del protagonista que agita al pequeño pueblecito de pescadores, para que tomen conciencia de su situación de explotados, se puede hacer una lectura religiosa. Ella nos muestra de hecho que, para mudar la situación de explotación, el personaje debe actuar a través de los mismos rituales religiosos que critica.

Por otro lado, el mar asume una significación negativa en *A idade da terra*, donde las aguas sucias tiene predicciones adversas. Esta última película se define a partir del libro del Apocalipsis, en el cual el mar contaminado es uno de los signos del «fin del mundo» (Ap 8,11).

Otro ejemplo del discurso religioso que posee un vínculo fuerte con el discurso político nos es dado por *Der leone have sept cabeças* cuyo título, nos dice Glauber, quiere ser un símbolo apocalíptico, o incluso de la destrucción apocalíptica, que terminará definitivamente con el imperialismo en África. Dice Glauber: “he filmado una visión tercermundista y violenta de las profecías del Apocalipsis donde el 7 es el número cabalístico”.<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> Nagib, “El cine nuevo bajo el espectro del cinema novo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 601-602, julio/agosto, 2000.

<sup>126</sup> Diosa del mar.

<sup>127</sup> La referencia periodística era ilegible, se trata de un artículo de periódico. Archivo de la Filmoteca de San Pablo. Fotocopia de mi posesión.

Después de todo, al hablar de Glauber, muchos se refieren a él con terminología religiosa, dado que en sus películas analiza los procesos históricos de Brasil y por eso no puede no enfrentarse con la presencia religiosa que se halla a la base de éstos. Dice Rogério Sganzerla:

Fundamentalmente lo que interesa en su obra [de Glauber] es esta noción de religiosidad histórica, aplicada al autoconocimiento, valorización del inconsciente colectivo, buscando una ascesis y la consecuente elevación del pueblo brasileño.<sup>128</sup>

«Religión», entonces, asume el significado de creencia, donde creencia significa esperar que los eventos se modifiquen o tener la voluntad de intentar modificarlos.

Es a través de la creencia que mejor se explican advenimientos de otro modo incomprensibles y que mejor se esconden los dolores sufridos en esos lugares lejanos del sertão. Escribe Glauber en un ensayo dedicado a la película *Deus e o diabo na terra do sol*:

Y Dios creo el mundo, y el Diablo el hilo espinado; y Dios es el pueblo y el Diablo la usura. Pregúntaselo a un ciego del mercado, que canta mejor para sufrir menos, y la guitarra responderá feroz, hablando de una guerra antigua que comenzó con la revolución de los ángeles.<sup>129</sup>

Entre tantos adjetivos atribuidos a Glauber está aquel de «profeta», y he aquí sus profecías como la del sertão que devendrá mar: “¡En el año 2000 habrán muchas cabezas y un solo sombrero!” —y Glauber concluye— “Entonces, fanáticos desnudos, no existirán ni Dios ni el Diablo en aquellas tierras de sol.”<sup>130</sup>

### 4.3 CRISTIANISMO

La última fase del cine de Glauber mira a la religión de una forma diferente respecto a la producción anterior. Si el mesianismo y las religiones de origen afro-brasileñas eran una síntesis del sincretismo que caracteriza Brasil y en particular la zona del nordeste del país, está implícito en su trasposición a la pantalla un deseo de mostrar

---

<sup>128</sup> “Glauber por Rogério Sganzerla”, en [www.jbonline.terra.com](http://www.jbonline.terra.com). Consultado el 31/08/2002.

<sup>129</sup> Rocha, 1965, p. 85. También en: *Cinema e Cinema* n°5, oct/dic, año I, 1975.

<sup>130</sup> Ídem.

cómo estas religiones influyen en la alineación del hombre, y se configuran como escape necesario allí donde no hay alternativa. La contrapartida es la de la religión oficial, que a la par que las anteriores se configura como elemento ligado al poder que no permite al brasileño desarrollo posible.

En este sentido se configuran formas de religiosidades que colaboran para que el hombre viva en la ignorancia. Ahora bien, en su última película *A Idade da Terra*, Glauber parece ya no estar pensando en la religión en un sentido crítico. La religión es asumida ya no como síntoma de alineación sino más bien como lugar de la identidad nacional en la construcción de Brasil. De aquí los cuatro Cristos, mezcla racial, pero unidos contra un único anti-cristo, Brahmá. La religión entonces ya no es en la pantalla representación de diferentes culturas religiosas que autónomamente conducen a la alineación, sino que tiene un verdadero y nuevo mensaje de salvación. Este concepto de salvación existía en las primeras películas pero iba tratado en un sentido diferente: se buscaba un cambio pero se fracasaba inevitablemente. Así era para los líderes mesiánicos (Sebastião en *Deus e o diabo na terra do sol*, Díaz en *Terra em transe*).

Fueran santones charlatanes o pertenecieran a la cultura oficial el mensaje de salvación fracasaba delante de los intereses que se escondían detrás de estos hombres de poder. Lo mismo se debe decir de los cultos afro-brasileños, que tampoco se representaban como formadores de una identidad brasileña sino que eran puestos allí para la mirada crítica del cineasta.

*A Idade da Terra* ya no valora estas posibilidades y estas diferencias. Al configurarse todo el universo religioso anteriormente mencionado, dentro de una construcción de la identidad brasileña ya no se concibe la religión instrumentalizada por el poder y tampoco se juzgan las otras formas religiosas (afro-brasileñas o no). Si es verdad que las religiones locales alienan, también es verdad que representan una demostración de resistencia social de estas poblaciones: el ímpetu de resistir delante de las dificultades. Resistir también respecto a su identidad, y reconocerse por lo que creen.

Es entonces en esta nueva visión de religiosidad que se coloca la última película y el director. Cristo es la respuesta según Glauber. Pero para que ésta valga, Cristo tiene que ser negro, indio y blanco, tiene que ser brasileño, asumir esta identidad. Esta figura religiosa simboliza esta unión necesaria, simboliza la verdadera salvación, simboliza un intento de “fraternizar” el país. Liberarlo espiritualmente ya no de sus diferencias culturales, que han dejado de ser el objeto de análisis del director, y han pasado a ser una razón para creer que Brasil tiene una identidad propia. El centro del análisis es en

este momento “Brahms el anticristo”, que no cree en estas diferentes caras de Brasil y se mueve aún como colonizador. La lucha de los personajes de Glauber se mueve de la crítica a la religiosidad, ya una vez reconocida como efectiva (tanto como alineación que como instrumento del poder), para luego concentrarse en la construcción de una nueva religión, como dice Xavier Ismail una religión «del oprimido»<sup>131</sup> y como dice Glauber en la misma película una religión «del Amor».

---

<sup>131</sup> Cf. Xavier, 2001, p. 148.

**CAP. 5**  
**ROCHA Y BUÑUEL: UN PARALELO**



## 5.1 ROCHA / BUÑUEL

En la introducción hemos intentado esbozar el recorrido de este trabajo de investigación, que quiere demostrar cómo Buñuel fue una referencia constante en la obra del cineasta brasileño. Seguramente estéticamente son muy diferentes entre sí, pero creo que al mismo tiempo comunican, o mejor dicho, coinciden en algún punto de su planteamiento estético, cada uno en su respectiva filmografía y con sus respectivas soluciones.

Ya sabemos que los dos directores se conocen más detenidamente en Venecia en 1967, en ocasión de la presentación de *Belle de jour*. Glauber entonces pide ser presentado al gran director. En la nota introductiva de la publicación de dicha entrevista, Glauber señalaba que, antes del encuentro, todo el mundo en Venecia tenía una idea fija y falsa: que los dos eran amigos.<sup>132</sup>

La primera vez que el brasileño vio a Buñuel fue en ocasión de un viaje a México, y gracias al hijo de Buñuel, se encontró en el rodaje de *Simón del desierto*, como extra: lo podemos de hecho ver al final de la película en el baile de Rock & Roll.<sup>133</sup>

Estos datos nos dicen solamente que los dos directores coinciden en un rodaje y luego en un festival, encuentros que realmente no dicen mucho de la gran estima que mostrarán los escritos de Glauber Rocha sobre Buñuel. Por escritos no entendemos únicamente los tres textos críticos que aquí se traducen y anexan, sino también sus cartas privadas, los textos teóricos y las entrevistas.

Todo este material define muy bien el margen en el que el director se mueve respecto al director español. Este último está muy presente a la hora de querer definir o justificar un tipo de cine, un tipo de estética, una determinada forma de trabajar varios temas.

Hay también otros datos que vinculan, al menos por sus consecuencias, a los dos directores: un ejemplo es el exilio voluntario, consecuencia de las dictaduras que sufren por aquel entonces España y Brasil. Esta situación se refleja en la constante crítica que ambos hacen a los regímenes totalitarios. Consecuencia de esto es un activismo político

---

<sup>132</sup> La creencia sobre la presunta amistad entre los dos directores persiste hasta hoy en día, el último ejemplo lo he encontrado en un artículo de la revista *Espéculo* n. 20 de la UCM, 2002.

<sup>133</sup> Augusto M. Torres sostén la idea de que Glauber no participó en la película siendo que no le reconoce. Realmente a la vista de las fotos del brasileño muy joven, se reconoce rápidamente que en más de una tomas se le representa bailando en la escena final. Cf. Torres, 2005.

que llevará a los dos a plantearse, delante de las constricciones de la izquierda, con la cual se sintieron más cercanos en algún momento, a valorar una solución democrática, sobre todo en lo que tiene que ver con su papel de artistas libres.

Desde luego Buñuel es un cineasta ya formado cuando Glauber ingresa en el mundo del cine, aunque su enfrentamiento con las obras del director español madurará más adelante, después de sus primeras dos películas.

Ambos vivieron el ambiente francés en algún momento de sus vidas. La influencia que la crítica francesa ejerce sobre el director brasileño será, hasta cierto punto, la razón de su interés por Buñuel. Sobre todo porque fue esta misma crítica la primera en rescatar del olvido la obra del español (Francia fue también cuna de su primer éxito con las dos obras juveniles, las cuales ya son, en la época en que Glauber vive en Francia, “clásicos del cine”).

Más allá de estas coincidencias biográficas, lo que percibimos es que en algún momento Glauber empieza a tener tanto interés en la figura del cineasta español, como para tomarlo como referencia constante para hablar del cine. Mejor dicho, se vuelve para él un maestro, el único sobre el cual su crítica no pone en duda ni la persona ni la calidad de la obra. Analizando esta crítica (entiéndase *crítica* en termino de *crítica del cine*) podemos darnos cuenta de la gran estima que sentía por este director y del cuidado que reserva a su análisis. Por ejemplo, el análisis de los personajes de cada una de sus películas como veremos más adelante. En fin, de esta devoción nos quedan tres bellísimos ensayos (*Los doce mandamientos de nuestro señor Buñuel, La moral de un nuevo Cristo, Él*) sobre el cine de Buñuel: para Glauber el mejor cineasta de todos los tiempos.

## **5.2 PARAFRASEANDO LOS TEXTOS CRÍTICOS SOBRE BUÑUEL**

### **5.2.1 Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel**

De los tres ensayos que vamos a parafrasear existe hoy en día la traducción de dos de ellos.<sup>134</sup> Unas traducciones que no quise tomar en cuenta, porque la traducción es literal y a mi en su conjunto me ha parecido confusa. En los textos algunos párrafos quedan ambiguos, y la edición no resuelve esta ambigüedad de forma. Un primero dato importante es que Glauber Rocha analiza las películas de Buñuel sobre todo bajo el

---

<sup>134</sup> Cf. Gaitán, y Rocha, A., 2004.

aspecto religioso, haciéndose conocedor de los elementos religiosos utilizados por Buñuel, poniendo momentáneamente de lado su personal formación religiosa. Consideramos además que el catolicismo para Glauber es como la religión de la dominación. Esto contribuye a su acercamiento a la visión crítica del español, siendo esta visión vinculante de una idea de la Iglesia Católica como sistema cuya función es la de alienar al hombre.

Nada que decir sobre el título del primer texto, que recuerda justamente la Biblia y los 12 mandamientos que Jehová le dictó a Moisés. *Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel*<sup>135</sup> de 1975 es ya de por sí un texto sagrado, al menos en el ámbito cinematográfico.

Antes de definir cuáles matices Glauber considera importantes, me gustaría introducir el texto de 1975: estamos a la mitad de la carrera cinematográfica de Glauber y ya al final de la de Buñuel: no extraña entonces el tono reverencial.

El primer mandamiento de “Nuestro señor Buñuel” es la última escena de *El ángel exterminador*:

El sortilegio bloquea las puertas de la Iglesia.

Los curas paralizados, los fieles misteriosamente detenidos.

El pueblo explota en las plazas, la caballería arremete.

Mientras las masas luchan contra la fuerza policial del fascismo, tocan las campanas.

Un grupo de carneros, mansos y serviles, marcha en el camino de los templos.<sup>136</sup>

No hay en el primer mandamiento, sino una descripción de la última escena de *El ángel exterminador*; ningún comentario, tal vez innecesario, considerada la efectividad del cierre de esta película. Hay sin duda, en la descripción, una lectura glauberiana —al menos así quiero llamarla—: hay una Iglesia y los fieles bloqueados a manos de un sortilegio. Hay en la plaza una lucha entre los ciudadanos (la masa) contra la policía (representación de una actuación fascista).

Segundo mandamiento: Glauber Rocha demuestra conocer la biografía del director aragonés, sus amistades españolas en la época de la Residencia de Estudiantes, su vida de un país al otro, sus películas; hay aquí una bio-filmografía resumida del hombre y del cineasta.

---

<sup>135</sup> Rocha, 2006a. Traducción en anexos. A partir de este momento la referencia se hará a partir de mi traducción, en anexos.

<sup>136</sup> Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel, en anexos.

En esta biografía nos informa de lo duro que fue la censura franquista con respecto a sus películas y de la condena hacia las mismas por parte de la Iglesia Católica. Considera que incluso en sus trabajos más comerciales “Buñuel consigue poner un poco de su personalidad”.<sup>137</sup>

El segundo mandamiento en fin es la vida de “D. Luiz Sagrado Buñuel”.

El tercero es la cita, la más celebre, la que tal vez creó el “mito” del director español: “soy ateo gracias a dios.” De esta cita Glauber no pone solo la frase celebre, es algo más lo que a él le interesa: la moral burguesa como algo inmoral, la injusticia de las instituciones que quieren imponer su propia moral; su fidelidad al principio surrealista, la lucha social, el rechazo a lo social en forma de filme de tesis. Pero Glauber no está tan interesado en la frase “soy ateo gracias a dios”, sino que cita por entero a Buñuel: “...es necesario buscar Dios en el hombre y esto es muy simple...”<sup>138</sup> Esta última frase es emblemática si pensamos que Glauber es protestante y la individualidad, el hombre, es en esta religión muy importante, al menos está por encima de la comunidad (no es ciertamente así en el ritual católico en donde el individuo poco cuenta). Parece en fin, que el interés está en otro tema, que no es el ateísmo del surrealista.

Después de esta cita nos dice Glauber: “El odio hacia Franco es el símbolo de su furia contra el Estado Totalitario. El odio hacia la Iglesia es el símbolo de una lucha eterna contra la mutilación del hombre por los dogmas.”<sup>139</sup>

¿No era el mismo Glauber quien en sus primeras películas mostraba a la religión y a la figura del político en el mismo nivel, en un juego del poder y ambos como formas de alineación del hombre? He aquí una primera clave de lectura del interés glauberiano por el trabajo de Buñuel. Una destrucción del mito católico que libera al hombre, sobre todo que libera al hombre alienado. De este modo ve Glauber sobre todo a los personajes de *Nazarín* y *Viridiana*:

*Nazarín* es el Cristo traicionado por la Iglesia y perseguido por el Estado que se escandaliza delante de la piedad humana; *Viridiana* es el demonio que se instaura para corromper los principios del cristianismo y lanzar al hombre libre, aunque cínico, delante de las deformaciones morales que él persigue para sobrevivir; *El ángel exterminador* es

---

<sup>137</sup> Glauber está escribiendo en 1975, ya había mucho material sobre el director aragonés, sobre todo artículos de revistas y entrevistas con el mismo. Sospechamos que la fuente primaria de Glauber fueron las revistas francesas, que fueron las que más espacio le dedicaron al director a lo largo de su carrera.

<sup>138</sup> Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel, en anexos.

<sup>139</sup> Ídem.

la falta de piedad por ese mismo hombre, que, siendo libre, está sujeto al Estado y a la Iglesia.<sup>140</sup>

Llegamos al cuarto mandamiento. La referencia es clara: la libertad que caracteriza la figura “maldita” de Buñuel es el camino hacia un nuevo cine y también el origen del Cinema Novo brasileño.

En el quinto, Glauber simplemente nos informa que Gabriel Figueroa cambia su estilo cuando trabaja con Buñuel. Esto nos recuerda la anécdota contada por el mismo fotógrafo, de cuando Buñuel le daba empujones para deshacer su encuadre. Es en este mandamiento otro componente de gran importancia para Glauber, el “nada de lujo” del Buñuel que no se pone problemas con la técnica y que filma sin efectos.

El sexto introduce otro elemento muy grato a Glauber: el tema de la violencia. El estilo de Buñuel es “una idea en movimiento” y su montaje define esta idea:

Este montaje —de sugestión, a veces de crítica rigurosa, otras panfletaria, raramente hermética— siempre violenta una condición de orden, aquel que el espectador acepta como normal: el poder del Estado, el temor a Dios a través de los dogmas católicos, la conciencia en crisis o la necesidad de ser piadoso para estar en paz consigo mismo y con sus semejantes: las fugas, las sublimaciones, el culto silencioso de la frustración, la pasividad.<sup>141</sup>

El análisis de los personajes se hace en esta parte del texto muy metódica: Nazario, Viridiana, Robinson, los personajes de *Los olvidados*, de *Ensayo de un crimen*, de *Él*, etc:

Desde *Un chien andalou* y *El ángel exterminador*, Buñuel empleó al cine para que sus personajes se confrontaran [a sí mismos] en su propia inconsciencia; el hombre desnudo y equivocado; justamente por eso, Buñuel sigue siendo un [creador] surrealista como lo es Dalí (con quien rompió, acusándolo de servir a los gustos fáciles de la burguesía), pero [un creador] lógico hasta donde puede serlo...<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> Los 12 mandamientos de nuestro señor de Buñuel, en anexos.

<sup>141</sup> Ídem.

<sup>142</sup> Ídem.

En el séptimo, tenemos una sinopsis de *Nazarín* y la imagen final del filme: “Con su fruto suspendido en las manos, atontado y escandalizado, Nazario sigue su camino”.<sup>143</sup>

En el octavo, Glauber confiesa que considera que la trilogía *Nazarín*, *Viridiana* y *El ángel exterminador* es la clave de lectura del director español. Lo que Buñuel propone con sus películas —dice Glauber— es un nuevo orden a partir de una absoluta libertad: Buñuel “si no acepta el orden vigente —esto no significa que niegue la posibilidad de un nuevo orden.”<sup>144</sup>

El noveno reconoce en Nazario a Cristo, pero reconoce también su esclavitud respecto a la Iglesia Católica. Buñuel lo que está buscando en la tragedia de Padre Nazario “es la propia tragedia de quien se aniquila por medio del servilismo”<sup>145</sup>, la Iglesia Católica es como los Políticos: una cárcel mental, un instrumento más en manos del poder.

En el décimo Nazario ya es identificado como Cristo, el “mayor héroe” creado por Buñuel —según Glauber—, es un cura que sufre las injusticias del Clero. “...Soy ateo gracias a dios...la Iglesia traicionó a Cristo...”<sup>146</sup>

Glauber reconoce aquí que muchos artistas quisieron trabajar la imagen de Cristo. Él mismo lo hará, como heredero de Buñuel, pero también inspirándose en la versión pasoliniana de esta figura. Admite, de cualquier forma, que “en el caso de Buñuel, es diferente: desde *Un chien andalou* los elementos constitutivos de la mitología católica caracterizan su obra.”<sup>147</sup>

El director brasileño sigue: esta película [*Nazarín*] en particular —dice— está como despojada de surrealismo, y guarda en sí misma, un lección para la Iglesia Católica, como en sus películas más provocadoras, y sería una queja autobiográfica. Glauber lanza la hipótesis: Padre Nazario es el mismo Buñuel que, sin máscara, dice: — “...miren, los mejores hombres están afuera, por culpa de ustedes...”<sup>148</sup> En esta identidad entre autor y personaje —si éste al final camina “atontado con una piña en la mano”—, la imagen que nos proporciona Glauber es la de “Buñuel & Padre Nazario (que) permanecen atontados con una piña en las manos”.

---

<sup>143</sup> Los 12 mandamientos de nuestro señor de Buñuel, en anexos.

<sup>144</sup> Ídem.

<sup>145</sup> Ídem.

<sup>146</sup> Ídem.

<sup>147</sup> Ídem.

<sup>148</sup> Ídem.

La trayectoria del mismo Buñuel es un sendero circular, una vía que ya vislumbramos en los paseos en círculo de Robinsón Crusoe; es Viridiana que “Viridiana toma conciencia de la carne; se suelta el pelo”<sup>149</sup>, y se pone a jugar a cartas con el bello Jorge que otro no sino Paco Rabal, el mismo Padre Nazario.

Es de hecho en *Viridiana* que según Glauber podemos reconocer otro camino buñueliano en su particular dominio de las temáticas eclesiásticas.

En la cena de los mendigos, dice Glauber, “Cristo ya sabe que Judas era el traidor”, Buñuel es Judas y al traicionar por segunda vez nos muestra la bacanal que sólo sugirió en *La edad de oro*.

A través de la “liberación de la carne” y de los “instintos criminales” Buñuel, en su filmografía, muestra “la cara trágica de todas las clases”. ¿No es esto lo que en cierto modo nos mostró Glauber desde *Barravento* hasta *A idade da terra?*, ¿no están sumergidos en la tragedia tanto Manuel y Rosa como Brahms y su amante? La respuesta Glauber la da en primera persona: “Ya no estoy con la piña entre las manos, juego naipes con el sexo, prefiero oír un *rock & roll*.”<sup>150</sup>

Estamos en el mandamiento decimoprimer. El sortilegio cerró las puertas, confinando a unos aristócratas en una mansión, hasta volverlos unos bárbaros, obligándolos al suicidio, y a morir de hambre, lo que no cesa hasta encontrar la clave para que el sortilegio abra las puertas. A la pregunta sobre el significado del final de *El ángel exterminador*, Glauber lanza unas preguntas: ¿son tal vez la Iglesia y el Fascismo instituciones que actúan de la misma forma?, ¿es mejor el camino que lleva a la plaza que no el que lleva a los templos?, ¿el hombre libre debe “disciplinar su libertad y la violencia” con fines políticos? Glauber no responde, deja en suspenso estas reflexiones, pone en duda el anarquismo asociado al director español. Considera que los planos finales de la película son incisivos, y reconoce que los carneros en su camino a la iglesia rayan el humorismo.

El último mandamiento describe a *Simón del desierto*. Supone Glauber que si ésta no es una nueva elección entre la plaza o la Iglesia, entonces Buñuel podrá seguir el camino de Antonioni, destruyendo el cine figurativo, o el camino de Rossellini —el cual actúa ya en un campo místico. Pero Glauber tiene la respuesta: “último maldito, Buñuel no tendrá seguidores.”

---

<sup>149</sup> Los 12 mandamientos de nuestro señor de Buñuel, en anexos.

<sup>150</sup> Ídem.

## 5.2.2 La moral de un nuevo Cristo

Las preguntas que se pone Glauber sobre el final de la película *El ángel exterminador*, sobre si Buñuel sugiere que es mejor el camino hacia la plaza y no el que lleva al templo, o que si es cierto que la Iglesia anda de la mano con el sistema Fascista, las reencontramos en el siguiente texto dedicado al director español, titulado *La moral de un nuevo Cristo*.<sup>151</sup>

Hay que subrayar una pequeña variante que nos ayudará a descifrar la pregunta de Glauber: “¿Qué significa [el final de *El ángel exterminador*]?”<sup>152</sup> ¿Sugerencia de que la Iglesia y el Fascismo —principalmente en los países iberoamericanos— van siempre de la mano?

Este ensayo tal vez sea el que mejor aborda el pensamiento y la visión que Glauber tenía de Buñuel.

Aquí la referencia al trabajo de Buñuel con respecto al tema de la Iglesia Católica es constante. ¿De qué forma esto puede verse, siendo Glauber de formación protestante? Recordemos que además de ser protestante, se formó en un lugar sincrético.

La religión es para él material de análisis y de crítica, y le interesa por varias razones: la principal es su fuente como elemento de alineación del hombre, que le obliga a limitar su libertad, así mismo le constriñe a un servilismo hacia la institución, la cual impone su moral; otra razón es el acercamiento del director español a la idea glauberiana de que el poder —“fascismo” en términos de Glauber— pacta siempre con las instituciones religiosas para que estas colaboren al fin de someter el hombre (hay que recordar que al hablar de Buñuel, Glauber, está pensando sobre todo en el franquismo cuando usa la palabra ‘fascismo’).

El interés de Glauber en estos temas lo encontramos por ejemplo en una película como *Barravento*, en donde hay una crítica a la religión que mantiene al hombre esclavizado, o directamente en *Deus e o diabo na terra do sol* en donde la policía, el bandido y el Santo son portavoces de una misma idea: explotar al hombre. Sobre todo coincide con Buñuel en que la eficacia social de la religiosidad, es ineficaz en su discurso cinematográfico. Personajes como Padre Nazario o Viridiana (en caso de Glauber, Firmino y Manuel) se enteran de la inutilidad de la *imitatio deus*.

---

<sup>151</sup> La moral de un nuevo Cristo, en anexos.

<sup>152</sup> Ídem.

### 5.2.3 Él

He considerado útil traducir la entrevista redactada por Rocha de su encuentro con Buñuel en el Festival de Venecia de 1967. Existe en español —y en francés— una versión de la misma contada por A. M. Torres.<sup>153</sup> Los dos escritos se diferencian en el tono en que es contado este encuentro. Realmente creí necesaria la traducción de la versión de Rocha porque su tono es íntimo, su visión es mucho más afectiva y menos periodística que la de A. M. Torres. Esto personalmente ayudó en la lectura que hago de Buñuel a partir de lo que el mismo Glauber pensaba de él. Así que es normal que teniendo la visión personal de la entrevista le diera prioridad respecto a la de Augusto M. Torres. Esta última no pierde de cualquier modo interés. A. M. Torres da un punto de vista objetivo de la entrevista lo que la hace igualmente interesante y útil.

Otra diferencia respecto a la redacción del español es la introducción a la propia entrevista: esta hace del texto de Glauber, un texto amplio y muy divertido en algún momento, perdiendo, como dije, la seriedad de la nota puramente periodística.

Momentos como la descripción de su primer encuentro con el director aragonés o el descubrimiento de que todo pensaban que fueran amigos crean una atmósfera en el relato que demuestra cómo Glauber estaba anhelando este encuentro y al mismo tiempo muestra cómo lo está viviendo emocionalmente.

Otros detalles, como la simpática entrevista colectiva dada por Buñuel en la presentación de su película, están descritos en este texto detenidamente y faltan en la de Augusto M. Torres. Esta última es propiamente la entrevista del último día y no el relato de la estancia veneciana de Glauber, que en más de una ocasión encuentra Buñuel y se detiene a charlar con él, por ejemplo, en la hall del hotel Cipriani junto con Paco Rabal, y en el bar del mismo Hotel con Arnaldo Jabor.

La versión de Glauber de la entrevista ha sido útil para definir y complementar unos datos biográficos importantes a la hora de definir la relación personal —si es que se la puede llamar así— entre los dos directores.

---

<sup>153</sup> Torres, M. “Echos d’une conversation”, *Cinéma 68*, n. 123, febrero, 1968. También en Torres, 1981 y Torres, 2005.



**CAP. 6**  
**INCIDENCIAS BUÑUELIANAS EN LA ESTÉTICA**  
**DE GLAUBER ROCHA**



## 6. 1 SOBRE EL MITO

### 6.1.1 El mito

El mito —si bien no es fácil de definir— sabemos que se caracteriza porque está vinculado a un Tiempo Eterno y Recurrente. Puede ser representado con varias caras, en varios personajes, pero siempre es reconocible en éstos y lo es por su *función*, la cual debe estar anclada en un corpus de creencias. Este corpus de creencias debe a su vez estar regido por un tipo muy particular de pensamiento: un pensamiento cosmogónico. Éste finalmente se rige por un mito primordial y originario de la cultura indoeuropea; es, lo que Mircea Eliade definirá “el mito de los mitos”, como el del “eterno retorno”<sup>154</sup>.

El mismo Mircea Eliade nos da una definición, según él la más adecuada:

...el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». (...) Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra como algo que se ha producido, ha comenzado a *ser*. (...) el mito se considera como una historia sagrada y, por tanto, una «historia verdadera», puesto que se refiere siempre a *realidades*. El mito cosmogónico es «verdadero», porque la existencia del Mundo está ahí para probarlo...<sup>155</sup>

Así nos encontramos el mito repetido bajo nombres y personajes diferentes, pero reconocible por sus características, ya que son éstas las que definen su función en la mitología. Citaría a este punto un texto que me parece definir muy claramente sus características de recurrencia y su función:

Las figuras míticas, es verdad, nacen y traspasan, pero no propiamente como nosotros mortales. Necesitan de denominaciones características, como la de “Rey en el Pasado y en el Futuro”. ¿Han existido en el pasado? Entonces han existido todavía antes, o existirán todavía, con otros nombres, bajo otros aspectos, propio como el cielo nos regresa en eterno sus configuraciones. Si se intentara definir las con precisión como personas o cosas, seguramente desvanecerían a nuestros ojos, como frutos de una fantasía enferma. Pero si se respeta su verdadera naturaleza, revelarán esta naturaleza como *funciones*. ¿Funciones de qué? Del orden general de las cosas así como se lo

---

<sup>154</sup> Cf. Eliade, 1985.

<sup>155</sup> Eliade, 1994, p. 12.

podía concebir. Estas figuras explican el comportamiento de aquel vasto complejo de variables que un tiempo se llamó cosmos.<sup>156</sup>

El mito se sostiene en un pensamiento cosmogónico. Éste da valor a la existencia ya que la “cosmogonía es el arquetipo de toda «creación»”<sup>157</sup>. La cosmogonía es el modelo ejemplar y confiere “por esto mismo significación y valor a la existencia”<sup>158</sup>. El Tiempo cósmico en consecuencia es el modelo ejemplar de todos los tiempos, es un Tiempo Eterno y Cíclico. Sigue el texto:

Esas [figuras] combinan en sí variedad, eternidad y recurrencia, siendo esa la naturaleza del mismo cosmos (...) “Lo que es eterno” decía Aristóteles “es circular, y lo que es circular es eterno”.<sup>159</sup>

Esta Eternidad Recurrente está también caracterizada por una ubicuidad espacial:

Se diría que los conceptos terrestres han sido transferidos en el cielo y al revés; mejor, este mundo del mito combina uranografía y geografía en un conjunto que es en realidad una única cosmografía, y los elementos ‘geográficos’ de los cuales se habla son fuente de perplejidad, porque pueden referirse a uno o a otro reino, o a ambos al mismo tiempo.<sup>160</sup>

Podríamos resumir diciendo que el mito cuenta el «principio» de la realidad, y por esto es el «modelo ejemplar» de la misma. Esta realidad se caracteriza por un Tiempo Eterno y Recurrente, su dinámica es circular. La circularidad es lo que permite su recurrencia.

---

<sup>156</sup> De Santillana; Von Dechend, 2006, p. 73. (La traducción es mía)

<sup>157</sup> Eliade, 1973, p. 45.

<sup>158</sup> Eliade, 1994, p. 4.

<sup>159</sup> De Santillana; Von Dechend, 2006, p. 73.

<sup>160</sup> Ídem, p. 75.

## 6.1.2 Pensamiento cosmogónico

El pensamiento cosmogónico solo reconoce la realidad como «realidad viviente», esta difiere por supuesto de la realidad ordinaria y objetiva. Esto no es algo extraño a nosotros; al identificarlo a lo largo de la historia, Giorgio de Santillana y Hertha von Dechend, encuentran el ejemplo de su recurrencia en varias obras y en varias épocas, por ejemplo en la obra de Dante, Shakespeare o Fitzgerald. He aquí un ejemplo en el comentario de un poema de Khayyam. Dicen los especialistas:

[Khayyam] sabía perfectamente que la copa de las siete líneas de Jamshid no está perdida, dado que representa las siete orbitas planetarias de las cuales Jamshid es el soberano, del mismo modo que el mágico espejo de Jamshid continúa reflejando el mundo entero porque es el mismo cielo. (...) Pero es normal que ellos mantengan su misterio iridiscente, porque pertenecen a la realidad viviente, como las esferas de Platón y su huso de Ananke. O como el mismo Hamlet.<sup>161</sup>

Es esta la esencia del pensamiento cosmogónico. Es decir, pensar en un Todo, sin distinguir entre ‘arriba’ y ‘abajo’. Y es sobre todo alcanzar un ‘reflejo del Tiempo’, dado que el mito está caracterizado por El Tiempo y no por un tiempo:

¿Qué eran entonces Jamshid y Kay Khusraw? Para los simples, una imagen mágica, una fábula. Para los que entendían, un reflejo del mismo Tiempo, obviamente uno de sus aspectos principales. Éstos eran reconocibles bajo diferentes nombres, en diferentes lugares, también en alusiones en conflictos entre sí: era siempre el mismo mito, y esto era suficiente. Éste explicaba las leyes del universo en aquel lenguaje específico que es el Tiempo. Así debía hablarse del cosmos.<sup>162</sup>

Es decir “antes de que una cosa exista, el tiempo que le corresponde no podía existir. Antes de que el Cosmos entrase en la existencia, no había tiempo cósmico.”<sup>163</sup>

Es muy importante recordar que sólo dentro de un corpus de creencias el mito tiene sentido. Así lo subraya el mismo Mircea Eliade, cuando nos recuerda que “«vivir»

---

<sup>161</sup> De Santillana; Von Dechend, 2006, p. 72.

<sup>162</sup> Ídem, p. 72.

<sup>163</sup> Eliade, 1973, p. 69.

los mitos implica, pues, una experiencia verdaderamente «religiosa», puesto que se distingue de la experiencia ordinaria, de la vida cotidiana.”<sup>164</sup>

La creencia, hace que el mito se actualice:

La «religiosidad» de esta experiencia se debe al hecho de que se reactualizan acontecimientos fabulosos, exultantes, significativos; se asiste de nuevo a las obras creadoras de los Seres Sobrenaturales; se deja de existir en el mundo de todos los días y se penetra en un mundo transfigurado, auroral, impregnado de la presencia de los Seres Sobrenaturales. No se trata de una conmemoración de los acontecimientos míticos, sino de su reiteración.<sup>165</sup>

La pérdida en una creencia hace que el mito se vuelva fábula o leyenda pasada; que pierda, digamos, su actualidad. Ya no se trata de que *era*, *es* y *será*, sino que sólo ha sido en el pasado.

### 6.1.3 La Edad de Oro

Hubo entonces un comienzo, un principio; este acontecimiento primordial, o modelo ejemplar, lo identificaremos más fácilmente con la así llamada «Edad de Oro». Una *era* caracterizada por un orden superior, armónico, sin distinción entre hombres y dioses; identificada por la abundancia, la paz y la justicia:

Al Tiempo Cero, los dos «puntos cardinales» equinocciales del mundo habían sido los Géminis y el Sagitario, entre los cuales se extiende el arco de la Vía Láctea (...) La imagen del arco de la Vía Láctea tensado entre los dos «puntos cardinales» exprime el concepto de que el camino entre la tierra y el cielo (la misma Vía Láctea) estaba abierto, el camino ascendente y el camino descendente donde, en aquella Edad de Oro, hombres y dioses podían encontrarse.<sup>166</sup>

Esta primera edad del mundo, caracterizada por la paz y la justicia era el reinado de Saturno, “él que da las medidas al cosmos”, “estrella de la ley y de la justicia”,

---

<sup>164</sup> Eliade, 1994, p. 25.

<sup>165</sup> Eliade, 1994, pp. 25-26.

<sup>166</sup> De Santillana; Von Dechend, 2006, p. 89.

“estrella de la Némesis”, “Señor de la necesidad y de la retribución”.<sup>167</sup> Dicen Santillana y Von Dechend:

Saturno o Kronos<sup>168</sup> era conocido, bajo muchos nombres, como el soberano de la Edad de Oro, cuando los hombres no conocían ni guerras ni sacrificios cruentos ni desigualdad entre clases: era el Señor de la Justicia y de las Medidas...<sup>169</sup>

Es bajo su reinado que las cosas se complican. El mito multiplica sus versiones y nos da cuenta de una crisis, o del principio de la iniquidad, cuya causa serán los mismos dioses. Uno de éstos mitos reconoce como artífice de esta crisis al mismo Saturno, con quien, se dice, terminará la eternidad y empezará a sucederse las eras. De allí su sucesiva identificación con Cronos, el tiempo.

#### **6.1.4 La Caída de los Dioses**

La caída de los dioses fue la causa del fin de la Edad de Oro. Los mismos dioses introdujeron la iniquidad. Probablemente Zeus, y sus hermanos, empujaron a que Saturno separase a los Padres Caos, rompiendo así también la línea del tiempo eterno; mejor dicho, al moverse el Universo y sus constelaciones, se movió también la Vía Láctea, destruyendo el único camino que permitía el encuentro de los de ‘arriba’ con los de ‘abajo’:

He aquí el temible suceso, el crimen inextinguible atribuido a los hijos del Cielo: habían empujado al sol fuera de su sitio, y ahora él estaba en movimiento, el universo se había roto y nada, nada regresaría a su justo sitio.<sup>170</sup>

Nos dice *Il Mulino di Amleto* que a partir del movimiento de los astros (o del sol) es que empieza a correr el tiempo. La Vía Láctea, el puente que une ‘abajo’ con ‘arriba’, está ahora roto, se ha desplazado y al moverse se ha roto también el vínculo originario, de forma que ya no hay un tiempo eterno y un espacio ubicuo. Nacen las

---

<sup>167</sup> De Santillana; Von Dechend, 2006, p. 165.

<sup>168</sup> Según Macrobio (*Saturnalia* I,22,8) después de que Kronos (Saturno) causará la separación de los seres será identificado con Cronos (el Tiempo). Dejamos la palabra “Kronos” por ahora dado que se trata de Saturno y no del Tiempo.

<sup>169</sup> De Santillana; Von Dechend, 2006, p. 179.

<sup>170</sup> Ídem, p. 187.

distinciones espaciales, y se empieza a concebir linealmente a la historia, una *era* después de la otra, siguiendo los cambios y movimientos de los astros. Con el final de la Edad de Oro —continúa el texto— nos encontramos con un espacio entendido geográficamente y con el paso de las estaciones.

La caída de los dioses se refiere, entonces, a un pecado originado por los mismos hijos del Cielo. Este es el significado de la “caída”: el corte entre la *era* “mítica” (que se vuelve “mítica” en el lenguaje como única forma de referirse a ella), y una *era* en donde, roto el vínculo entre ‘arriba’ y ‘abajo’, hay una reiteración de la promesa igualmente mítica de un retorno a la Edad de Oro:

Hubo entonces, un tiempo, una Edad de Oro. ¿Por qué terminó, y como? Reflejado en cien mitos diferentes, explicado de muchísimas formas que exprimían el dolor, la nostalgia, el desconsuelo, este problema obsesionó profundamente la humanidad en curso del tiempo. ¿Porque el hombre ha perdido el jardín del Edén? La respuesta ha sido: a causa de un pecado original. Pero la idea de que únicamente el hombre hubiera sido capaz de pecar, que los culpables sean Adán y Eva, no es muy antigua. Los autores del Antiguo Testamento habían desarrollado una cierta conjetura; tocó el turno después al cristianismo salvar y restablecer las proporciones cósmicas insistiendo sobre el hecho de que sólo Dios podía ofrecerse a sí mismo como expiación. En los tiempos arcaicos, esto parecía en sí mismo evidente: sólo los dioses podían hacer funcionar o destruir el universo.<sup>171</sup>

De la promesa de una nueva Edad de Oro, el cristianismo, dice Eliade, recupera al mito y lo traslada a la promesa de la *vida eterna*. Pero a la dificultad de ocultar que el pecado fue originado por los dioses, recupera esta responsabilidad con el sacrificio del mismo Dios, que mandó su hijo en la tierra para purificar del pecado original a todo hombre. Así, eliminada la culpa de Dios, sólo quedó la promesa, la del final de los tiempos, el regreso al origen, a la edad de oro cristiana: la vida eterna (tiempo mítico y por eso eterno).

---

<sup>171</sup> De Santillana; Von Dechend, 2006, p. 183.

### 6.1.5 El mito del Origen en el cine: Bazin y la ontología del cine

La teoría del cine, que nació junto a éste, intentó explicar y justificar el medio: su presencia, su funcionamiento, su existencia. En la búsqueda de la especificidad fílmica, el cine tenía que competir con las otras artes y salir de lo que inevitablemente lo mantenía a éstas. Esta operación se desarrolló en los textos teóricos, en donde el medio, que antes tenía que competir con el teatro, la literatura, las artes visuales y la música, a partir de la aparición del cine moderno,<sup>172</sup> viene a confrontarse con la lingüística, la semiótica, el psicoanálisis. En fin, teóricos y cineastas, intentaban mostrar al cine como un medio socialmente útil, un lenguaje socialmente comprensible, una representación de nuestra subjetividad. Entre los textos teóricos modernos que reflexionaron sobre el tema, recuperando el discurso de la especificidad del medio, destaca *¿Qué es el cine?* de André Bazin. Dicho texto indaga acerca del porqué el cine era tal como era, sin deberle nada a las otras artes o a las variadas disciplinas que querían explicar su funcionamiento. En ese estudio aparece un intento de ubicar al cine en su propio lugar y explicar su función mitológica (dentro de cierta aspiración ontológica).

Adriano Aprá en la introducción a la edición italiana define el trabajo del teórico, y lo hace de una forma útil a la luz del análisis que más adelante emprenderé:

Ontología del cine, mitología del cine: para Bazin reflexionar sobre el cine significa, en último término, percibir, «como en un espejo», un reflejo del mundo, el cual es demasiado caótico y causal para ser analizado por separado.<sup>173</sup>

La de Bazin es una lectura del ‘cine como invento’, muy relacionada al mito más arriba descrito. Hay en el teórico una voluntad de rescribir la historia del cine dentro de una única pulsión originaria: la creación del mundo. Todas las artes —dice Bazin— habían intentado sustraer al mundo del pasar del tiempo, a través de la apariencia; el cine venía entonces a colmar esta aspiración:

El mito rector de la invención del cine es, entonces, colmar esa aspiración que confusamente domina a todas las técnicas de reproducción mecánica de la realidad que nacieron en el siglo XIX, de la fotografía al fonógrafo. Es el mito de un realismo

---

<sup>172</sup> Como se sabe, por cine *moderno* se entiende el que se desarrolló en las décadas de los 50 y 60 (Cf. Bordwell-Thompson, 1998, p. 186-187).

<sup>173</sup> Aprá, A. en: Bazin, 1999, p. XI (La traducción es mía).

integral, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la cual no pesa la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo.<sup>174</sup>

Es esta realidad el prototipo de la “realidad viviente” de la que hablábamos en los párrafos anteriores. Bazin reconoce la especificidad del cine en su doble potencialidad, la de partir de un tiempo único, “la «duración» bergsoniana, irreversible y cualitativa por esencia”,<sup>175</sup> para después repetirlo indefinidamente (Eternidad y Recurrencia).

Lo que nos parece interesante es que Bazin coloque al cine en un lugar sagrado y que, para explicar su esencia, se exprese en una terminología religiosa; así lo saca a la luz el mismo Aprá, ya en la introducción de este clásico:

Con Bazin estamos al centro de los grandes temas católicos: alma-cuerpo, muerte, pecado, gracia. (...) Lo que ha cambiado hoy, me parece, se debe no tanto al nacimiento de una nueva teoría sino a la desaparición de aquella condición de comodidad ideológica en la cual Bazin todavía se mueve, aquella situación que, justamente, permite ver por separados Realidad y Cine, más aún porque el segundo ha duplicado no sólo el cuerpo sino el alma de la primera, y ya no le debe nada.<sup>176</sup>

Estas afirmaciones nos servirán para definir un cierta idea de mito y mitología en el cine. Bazin, en este texto, además de ver en el nacimiento del medio una *recreación* del mito originario, también definirá los mitos *creados* por las películas: personajes que, al caracterizarse como ‘modelos ejemplares’ *funcionan* como mitos, es decir, se manifiestan como tales. Es fundamental separar estos dos conceptos.

Siempre según Bazin, la potencialidad ontológica del cine de *crear* la Realidad hace que desde su mismo nacimiento se reconozcan las características del mito originario.

Lo anterior, por otra parte, hay que separarlo del ámbito de los mitos que el medio genera. Bazin proporciona un ejemplo de cómo unos personajes son elevados a rango de mito en el cine. El ejemplo viene de la figura de Stalin: su construcción en las películas soviéticas, su trascendencia en la historia y su elevación en la conciencia colectiva a rango de personaje sobrenatural, en el antes, en el ahora y en el futuro:

---

<sup>174</sup> Bazin, 1999, p. 15.

<sup>175</sup> Ídem, p. 31.

<sup>176</sup> Aprá, A. en: Bazin, 1999, p. XI.

Se capturan claramente aquí los atributos que ya no podremos llamar psicológicos, sino sólo ontológicos, de Stalin: la omnisciencia y la infalibilidad. Una mirada a un mapa o al motor de un tractor le permiten indiferentemente ganar la más grande batalla de la Historia o enterarse de que las velas están sucias. (...) O Stalin es un súper hombre o estamos en presencia de un mito.<sup>177</sup>

Es así que Bazin reconoce, con humor, el mito en la figura de Stalin. Éste trasciende la historia y todavía no está muerto, éste “no puede valorarse como hombre común” y esto es así porque se “beneficia de la trascendencia que caracteriza a los dioses vivos y los héroes muertos”, de modo que cuando de él se trata ya no se habla de un hombre sino de “una hipóstasis social, de un pasaje a la trascendencia: de un mito.”<sup>178</sup>

El artículo de Bazin descifra meticulosamente los signos de la mitificación de Stalin; asimismo, describe lúcidamente el proceso de conversión de sus cualidades humanas (carácter, psicología, personalidad) a aquellas de la alegoría: la medida, la reflexión, la conciencia y la bondad. “Esta última cualidad sobre la cual insiste mucho el pacto era evidentemente indispensable al vínculo entre el pueblo y la Historia, una Historia que desde el punto de vista marxista es la expresión de la voluntad de Stalin.”<sup>179</sup>

Hay una doble raíz mitológica en el cine. Como medio, conlleva el deseo de la Realidad Viviente anhelada por el hombre y consagrada en el mito, y como creador de mitos, propone el modelo ejemplar de esa Realidad Viviente, representado en la fábula, en la leyenda, y en sus personajes míticos. Si esto es así, entonces los personajes creados por el cine no son sino identidades de la misma esencia creadora y destructora del mito de los mitos: la edad de oro y la caída de los dioses.

A partir de esta dualidad del cine se puede encontrar en las películas de los dos cineastas que nos ocupan un mismo impulso, el cual los convierte en creadores del “mundo” o “cosmos” o “Realidad”. Ellos nos presentan nuevas caras de las figuras míticas, cuya función es proveer un modelo ejemplar, con el fin de conjurar un mundo gobernado por el caos, sin por supuesto eliminarlo.

---

<sup>177</sup> Bazin, 1999, p. 45.

<sup>178</sup> Ídem, 1999, p. 43.

<sup>179</sup> Ídem, p. 46. “Lo que —dice Bazin— se adivina de esta representación, es su funcionalidad, su miticidad, como nuevo Moisés.”

## 6.2 CORPUS MITOLÓGICO EN EL CINE DE ROCHA Y BUÑUEL

Hay motivos para pensar que tanto Glauber Rocha como Luis Buñuel estaban trabajando sobre el mismo material, cada uno a su manera. La visión de las películas de los dos autores confirmarían este trabajo paralelo; lo que se puede en fin notar es que los dos trabajan con un corpus mítico bastante evidente.

Es interesante notar en este contexto cómo Glauber Rocha, al citar al cineasta Buñuel, en aquella famosísima “gracias a dios soy ateo”, concentre su interés, no en su declaración de ateísmo sino en lo que sigue a esta celeberrima frase, o sea, en la necesidad de “buscar a Dios en el hombre”.<sup>180</sup> El hecho de que Glauber haga hincapié en este concepto, más que en el ateísmo del director aragonés, llama mucho la atención, porque este concepto (el de la inexistencia de separación entre hombres y dioses) está ligado a la visión cosmogónica a la cual estamos haciendo referencia.

Regresando al ‘mito original’. Éste ha sido una y otra vez institucionalizado, lo que ha llevado a otras consecuencias, que nos interesan más ahora y en las cuales nos detendremos para identificar las preocupaciones que movían las estéticas cinematográficas de los dos directores.

Hay en la idea de «redención» formulada por la religión católica y por el cristianismo en general, la misma aspiración que movía a los mitos originarios a los cuales hicimos referencia inicialmente. Esta aspiración que podemos llamar, en términos filosóficos, una promesa de «reconciliación» entre la tierra y el cielo. Es un mito que todas las culturas contemplan y que en la religión monoteísta se ha radicado en una idea de salvación dirigida a justificar su existencia.

Así es que la institucionalización del mito fue la excusa para mantener en pie una estructura que al tiempo de prometer una esperanza justificaba un poder, al cual hacer referencia como portavoz de esta salvación.

Esta exclusividad del mito, que tanto Glauber como Buñuel aborrecen, permitió, digamos, un chantaje perpetuo con el cual se justificarían todas las injusticias que la Iglesia silenciosamente aceptó e infligió, a partir de un pecado original, atribuido al hombre. Aunque dicho pecado haya sido causado —en aquel ‘mito original’ del cual hablábamos— por los mismos dioses. A partir del postulado de que el pecado original

---

<sup>180</sup> Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel, en anexos.

fue causado por Adán y Eva, fue San Agustín quien marcaría por primera vez, una dualidad en el hombre antes inconcebible. Esta derivaría del platonismo y caracterizaría la Iglesia Católica medieval hasta nuestros días<sup>181</sup>. ¿Qué pasa entonces, por ejemplo, con Buñuel? Que no aceptaría esta separación y criticaría esta actitud de la Iglesia moderna en sus películas. Así me lo confirma una cita de Antonio Castro cuando afirma:

...lo que siempre ha preocupado al director español ha sido la función social de la religión, que él considera especialmente perniciosa con la concepción dualista del hombre, centrada en la contraposición entre carne y espíritu. Frente a esta oposición Buñuel proclama su imprescindible unidad, y será el deseo lo que aglutine la carne y el espíritu para fundirlos en uno solo.<sup>182</sup>

Lo mismo podemos decir de las películas de Glauber en donde las atrocidades son llevadas a cabo en varios niveles, en la figura de fanáticos infanticidas o de Cristo que para regresar a su función originaria se transforma en guerrillero y militar, en la constante promesa del sertão que se transformará en mar de *Deus e o diabo na terra do sol*. Esta última imagen es clara representación del paraíso. De allí la búsqueda de otros mitos igualmente fuertes para refundir las bases de justicia perdidas con el catolicismo, (falso portavoz de la salvación y guardián del poder que busca sumisión, aliado de las clases altas, protector de los ricos en detrimento de los humildes). Dice Antonio Castro a propósito del director español:

Buñuel analiza el papel social jugado por la Iglesia a través de los siglos. Y, ante la certeza de su alianza con los poderosos en detrimento de los humildes, sus constantes pactos con el poder –cuando no lo detentaba personalmente– y su prédica del sufrimiento en la tierra, para poder gozar en el paraíso, comprende que lo que se está defendiendo es la institucionalización de la injusticia, la justificación de la dictadura y, en definitiva, la sumisión a cualquier poder.<sup>183</sup>

Una idea muy parecida, pero formulada en los términos de un complot de la Iglesia católica en contra del hombre, la reencontramos en la “Estética del Sueño”: aquí

---

<sup>181</sup> Cf. Küng, 2007, pp. 77-84.

<sup>182</sup> Castro, 1981, p. 26.

<sup>183</sup> Ídem, p. 26.

Glauber al querer recuperar un ámbito sagrado despojado de la oficialidad en la cual se columpia tranquilamente la Iglesia católica, subraya su vinculación con el poder represor y su alianza con los poderosos :

Los dioses afro-indios negarán la mística colonizadora del catolicismo, que es hechicería de la represión y de la redención moral de los ricos.<sup>184</sup>

No solo esto, Glauber al comentar las palabras de Buñuel y al citarlo en su artículo “Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel”, evidencia esta característica del director español, y entendemos que mantiene el mismo punto de vista del autor citado:

El surrealista chocante de 1928 se declara viejo para buscar el escándalo: pero cada película suya balanza las estructuras de la Iglesia y del Fascismo. Dice que no volverá a España en tanto que aquella sea una tierra católica y fascista: el odio a Franco es el símbolo de su furia contra el Estado totalitario. El odio a la Iglesia es el símbolo de una lucha eterna contra la mutilación del hombre por medio de los dogmas.<sup>185</sup>

Pero esta alianza Iglesia-poderosos me gustaría recuperarla más adelante.

Agregaría algo al tema del pecado original que, como dijimos antes, estaba originariamente causado por los dioses y no por el hombre, y cuya existencia incómoda, debía de ser justificada en algún momento. Es así que la religión cristiana y el catolicismo, al sentirse responsables de una mentira difícil de sustentar (la del hombre como causante de la fractura entre el cielo y la tierra), encontraría apoyo y justificación en la figura del mismo hijo de Dios, Cristo:

...tocó el turno después al cristianismo salvar y restablecer las proporciones cósmicas insistiendo sobre el hecho de que sólo Dios podía ofrecerse a sí mismo [encarnándose en su hijo] como expiación.<sup>186</sup>

---

<sup>184</sup> Estética del Sueño, en anexos.

<sup>185</sup> Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel, en anexos.

<sup>186</sup> De Santillana; Von Dechend, 2006, p. 183.

El Cristo viene a reiterar una promesa: la «redención» en términos cristianos y la del «regreso a una Edad de Oro» en términos mitológicos. Esto sucederá con su resurrección al final de los tiempos.

Recuerdo que el concepto de «redención» (regreso al orden originario), existe desde que en la Edad de Oro (lugar de convivencia entre el cielo y la tierra) adviene la así llamada ‘caída de los dioses’, o sea la caída, o desplazamiento astrológico, del puente, o vía, entre la tierra y el cielo, precisamente, la Vía Láctea.

Esta promesa de un regreso a una Edad de Oro tiene su registro cristiano en el libro del Apocalipsis, en la promesa de la «vida eterna», que se contempla en el regreso del Mesías y la salvación de las almas. Y es precisamente este libro fuente de inspiración para la última película de Glauber Rocha y para el guión no realizado de Luis Buñuel, *Argón*. No hace falta recordar, además, que ‘La edad de Oro’ y ‘La Vía Láctea’ son dos títulos del cineasta español.

No puede entonces obviarse el hecho de una comunión de temas entre los dos cineastas. Uno, el principal, es el tema de la ‘promesa’, del cual se derivan varios otros: el Apocalipsis, la salvación, el Mesías. Glauber recupera la misma figura del Mesías, filtrada antes por Buñuel y luego por Pasolini, le atribuye las características originarias y violentas (Cristo Guerrillero y Cristo Militar de *A idade da terra*), despojándolo de la vestimenta estancada con la cual todavía quiere presentarlo la Iglesia y multiplicándolo al regresarle sus funciones míticas<sup>187</sup>.

Hay en los dos la imagen del Cristo de Mateo: “yo no vengo a traer la paz, sino la espada.” (Mt 10, 34). De aquí que se destruye, para restaurarla, una figura de justicia, armada y vengativa contra los opresores y se abandona la visión de un Cristo pasivo frente a la injusticia; un Cristo símbolo de resignación y sumisión más que de la salvación.

Están los dos trabajando con la misma simbología que tiene su origen en la misma preocupación sobre el tema de lo sagrado y la de su vinculación con el hombre.

¿Cómo trabajan Glauber y Buñuel estas ideas? Suponemos que la visión que dan de la religión institucionalizada es la de una estructura que ha mantenido escondido el mito originario disfrazándolo para sus propios logros (el poder y el control sobre el hombre). Sus trabajos están dirigidos tenazmente a evidenciar la falsedad de la

---

<sup>187</sup> Como recuerda Bazin las características humanas de un personaje se transforman en alegorías. El ejemplo baziniano reportado es Stalin-Moises, o sea, las características de Stalin se transforman en conceptos: la bondad, la medida etc. En Glauber, el Cristo Negro representa la justicia así como el Cristo Terrorista representa la muerte. Los ejemplos se extienden al resto de los personajes del filme.

*promesa*: cada uno a su modo hace eco en este falso pilar de la religión cristiana institucionalizada (y del consecuente uso que hacen de ésta algunos partidos políticos no democráticos).

Buñuel, por ejemplo, en *La edad de oro* y *La vía láctea*, nos muestra las atrocidades causadas por una institución que se ha apropiado del mito a fin de emplearlo para sus propio fines. Se pierde en esta infructuosa lucha por el poder, su verdadera función, la de dar al hombre una razón para existir, la de aportar el ‘modelo ejemplar’. Lo que nos regresan los directores a nosotros los espectadores (mostrando las limitaciones de los conceptos de bien y mal o de justo e injusto) es la función originaria del mito: cumplir con la promesa del regreso a una Edad de Oro, a un ‘modelo ejemplar’.

Así mismo, Glauber nos muestra igualmente la apropiación extremista del mito a través de la falsa promesa del sertão que se convertirá en mar (*Deus e o diabo na terra do sol*), causa pasividad en el hombre, fanatismo en los religiosos, o directamente corrupción (el cura paga a Antonio Das Mortes para que mate al Santo, de forma que la gente vuelva a la iglesia, para que ya no esté perdiendo el dinero de la limosna).

Su conexión al poder constituido lo vemos en la figura de los dictadores: en la figura de Díaz (*Terra em transe*), por ejemplo, cuando en su campaña política para presidente, tiene una cruz en las manos y afirma querer defender a la patria y a la familia.

Lo que muestran es, en fin, cómo el mito ha sido cristalizado, separado de la vivencia que le caracterizaba en el pasado, para ser usado con fines de poder y control.

La recuperación del mito por parte de los dos autores entonces se caracterizaría como tentativa de librar al hombre-espectador de estas falsas creencias, despojando al mito del ropaje que la religión institucionalizada le dio, para que de este modo el hombre reconozca las mentiras que sostienen su explotación y pueda entonces rebelarse. Para que el espectador vea, por contraste, la función primordial del mito, la del regreso al tiempo en el que dioses y hombres convivían en armonía (cosa que, por supuesto, no coincide con la vida eterna prometida por la Iglesia Católica, aunque ésta tenga en aquella su base).

Es obvio a este punto que al trabajar un mismo tema y compartir un mismo interés, los dos autores coincidieran en evidenciar sus preocupaciones sociales. Esto queda en línea con el discurso anterior, porque la apropiación indebida del mito impide

al hombre ser libre. Dado que éste último sigue pagando por su culpabilidad a partir de un pecado original, la libertad entonces es reprimida a favor de una idea de redención.

En este sentido y regresando al uso del mito, podemos reconocer su reinscripción en las obras de los respectivos directores como una obligación de hacer regresar al espectador a una forma de pensar cosmogónica, y por lo tanto mítica, recuperando una realidad verdadera -en términos míticos, una 'realidad viviente'-<sup>188</sup> que por definición difiere de la realidad objetiva y ordinaria. Sus personajes viven una existencia que no tiene las características de los personajes realistas.

Dice Glauber de su personaje Diaz II: "entonces es atemporal, porque el mito no tiene comienzo, ni medio, ni fin."<sup>189</sup> Si el lenguaje del Mito es el lenguaje del Tiempo y este a su vez es el lenguaje del cosmos (unidad original), no debe extrañar que ambos trabajen el tiempo fílmico con elipsis temporales muy fuertes (casi sibilinas) y el espacio fílmico no lógicamente delineado. "[El] espacio [del mito] es ubicuo su tiempo es circular" y "un pensamiento gobernado por el Tiempo puede explicarse sólo en el mito"<sup>190</sup>

Al utilizar este tiempo mítico también rescatan los símbolos del mito, para que sea reconocible: rescatan las creencias que lo puedan sostener.

Así es que al rescatar las creencias popular-religiosas los dos proponen personajes cuyo origen es reconocible en el mito, dado que los personajes míticos se "les identifica inequívocamente y aún así son fluidos e inaprensibles en sus contornos."<sup>191</sup>

Al trabajar con un corpus mítico, utilizado por cada director a su manera, los dos llegan a una misma necesidad de 'revolución': ya no en términos de redención católica, y sí en términos de una preparación a la nueva *era*, para que exista la posibilidad de regresar (eterno retorno) a la época feliz de la Edad de Oro. Y tampoco extraña que los dos se hayan interesados en el libro del *Apocalipsis* de Juan, dado que este el texto forma parte de una tradición que habla del término de una era y el pasaje a una nueva y mejor. Así lo revela Antonio Castro cuando dice que :

---

<sup>188</sup> Cf. De Santillana; Von Dechend, 2006, p. 71. Dice De Santillana: "Se podría llamarla una «realidad viviente»; ella difiere en modo singular de la realidad ordinaria o objetiva."

<sup>189</sup> Rocha, 2006b, p. 11.

<sup>190</sup> De Santillana; Von Dechend, 2006, p. 72.

<sup>191</sup> Ídem, p. 73.

Como Buñuel opina que el único camino posible es el de la rebeldía y el de la rebelión, ante un mundo tan mal hecho como el que padecemos, no es de extrañar que, una y otra vez, arremeta contra una estructura social (la Iglesia) que dice defender una ideología (la católica) convertida en uno de los mayores obstáculos para que pueda modificarse una sociedad injusta basada en la explotación del hombre y por el hombre, y en la moral del éxito.<sup>192</sup>

Así mismo Glauber afirmaría en una entrevista tardía que “todo el mundo sabe que el mundo es injusto”<sup>193</sup>, y esta preocupación alcanzaría formas y soluciones cuyo lenguaje vehicular lo encontrará en el ámbito de lo *sagrado* (incluida, como explicaré después, su vertiente marxista). En todas sus formas comunicativas, “Glauber comienza a articular la relación entre misticismo, mito, religión, revolución (...) El marxismo de Glauber tiene algo de sádico e histérico, de apocalíptico y mesiánico.”<sup>194</sup>

Claro está que la formación del director brasileño es sustancialmente diferente de la del director español. Glauber Rocha es protestante y esto podría marcar diferencias importantes, pero es con estas premisas que un autor como Buñuel (tan empeñado en colocar en sus películas elementos religiosos y la figura del Cristo, aunque trabajados con un planteamiento distinto) no podía pasar inobservado delante de un ojo cuidadoso como el del cinéfilo-director brasileño.

Glauber reconoce en la violencia del cine de Buñuel la raíz de su discurso sobre la ‘violencia’. Ubica al director español en su país, el de una España en donde dice encontrar “el modelo generador de la política que caracteriza a la cultura latinoamericana y por consecuencia a la brasileña. De allí la estructura del latifundio, la estructura del patriarcado divinista que genera las dictaduras, los caudillos, la estructura del catolicismo deformado hasta llegar a la locura del sado-masoquismo”<sup>195</sup>

Suponemos que lo que tanto Glauber como Buñuel están haciendo es una recuperación del mito, para reinventarlo, darle nueva significación y para regresarlo a su verdadera naturaleza de *función*. Podría decirse que están haciendo una crítica, en el sentido de la Ilustración, y una filosofía, en el sentido helénico.

Este trabajo de transformación se revela necesario en sus filmografías dado que, como expliqué antes, el mito ha sido institucionalizado y su función ha sido usurpada.

---

<sup>192</sup> Castro, 1981, p. 26.

<sup>193</sup> Rocha, 2006b, p. 18.

<sup>194</sup> Bentes, 2002, p. 5.

<sup>195</sup> Rocha, 2006b, p. 9.

El mito ha sido escondido bajo falsas vestimentas por la Iglesia, la cual se ha apropiado total y definitivamente de él y de la vivencia que le caracterizaba. La misma ha separado al rito, transformándolo en catequesis, de la vivencia. Éste, simbolizado y cristalizado, no puede funcionar catárticamente.

### **6.3 ESTÉTICA DEL HAMBRE: LA VIOLENCIA EN EL CINE DE BUÑUEL**

Hemos visto cómo la “Estética del Hambre”, primer manifiesto estético del director brasileño, es la llave de lectura para entender su cine y definir el marco de toda su obra. Tanto es así que su segundo manifiesto la “Estética del Sueño” no contradecía al primero sino que lo profundizaba, especificando el campo de acción y dejando clara la proposición de la necesidad de una nueva estética relacionada con las problemáticas del Tercer Mundo.

Lo que nos parece interesante en este texto es el uso de una terminología que Glauber adoptará también para definir al cine de Luis Buñuel. La “Estética del Hambre”, pues, confirmaría que ya desde el principio de su obra, Glauber está recogiendo una herencia de la estética buñueliana, sobre todo cuando Buñuel hace uso constante de la «violencia» en sus películas.

Este término tiene un peso enorme: no es casual que la “Estética del Hambre”, en algún momento, se tradujese como “Estética de la Violencia”<sup>196</sup>, cosa que en su momento, y hasta el día de hoy, confunde a no pocos investigadores, quienes consideran los dos títulos como referencias a dos manifiestos distintos. Esta palabra, «violencia», es según Glauber la base de la filmografía buñueliana.

Tenemos datos y documentos que demuestran que Glauber no era un espectador esporádico de la obra de Don Luis, sino un buen conocedor de ésta. Me gustaría citar a este propósito una carta de Glauber de 1967, dirigida al crítico Jean Claude Bernadet:

He visto todo Buñuel. Cuando se ve el conjunto de *Un chien andalou* a *Belle de jour* es que [uno se entera que] él es propio el mejor, el único imperturbable. Buñuel es, incluso, EL CINEASTA LATINOAMERICANO, pues la violencia de la denuncia y la

---

<sup>196</sup> Glauber mismo la llama así en una carta para Alfredo Guevara, 1971. Cf. Rocha, 1997, p. 403.

fuerza anticonformista de *Olvidados*, *Nazarín*, *Ambiciosos* y todos los otros es actual, válida y profunda.<sup>197</sup>

La «violencia de la denuncia» y la «fuerza anticonformista» son dos conceptos que hacían que el conjunto de la obra de Luis Buñuel fuera *actual* para el entonces joven director brasileño. Recuerdo al lector que la “Estética del Hambre” es dos años anterior a la carta que he citado. Esto no significa que Glauber no hubiera visto ninguna de sus películas antes de esa fecha; de hecho es probable que, conociéndolas, encontrara argumentos para que la estética “buñueliana” tuviera un lugar preferencial en su discurso *tercermundista*: es decir, el de una propuesta poética y estética inspirada en los problemas del Tercer Mundo.

Denuncia y anticonformismo. Hay de hecho en estos dos aspectos que, según Glauber, caracterizan al cine de Buñuel, los elementos que mayormente tocan al director brasileño y se reflejan en su primer manifiesto: el primero de estos aspectos, la «violencia de la denuncia» lo encontramos en la crítica glauberiana a la injusticia que sufre el Tercer Mundo; el segundo, la «fuerza anticonformista», se halla en el intento de renovar el lenguaje cinematográfico usado hasta entonces para tratar las temáticas sociales.<sup>198</sup>

Buñuel haría la misma crítica (sin referirse a ningún cineasta o movimiento), afirmando que el cine imitaba a la literatura y no tenía nada nuevo qué contar:

El arte cinematográfico, debido fundamentalmente a contingencias de carácter económico, parece haber renunciado a sus inmensas posibilidades creadoras, que en la actualidad caminan exclusivamente en una sola dirección: la del más estricto realismo... Los temas originales están poco menos que agotados y el cine realista ha tenido que recurrir a las creaciones literarias de las que principalmente nutre su inspiración.<sup>199</sup>

Esta coincidencia de una búsqueda de un lenguaje nuevo y anticonvencional es interesante a la luz de la posición que le da Glauber a Buñuel en el ámbito de la cinematografía mundial.

---

<sup>197</sup> Carta para Jean-Claude Bernardet, 1967. Rocha, 1997, p. 281. La mayúscula es del autor.

<sup>198</sup> Las convenciones cinematográficas, según Glauber normativas a la época, para hablar de las temáticas sociales están definidas en la “Estética del Hambre” (en anexos) como: “lenguaje de lágrimas o de mudo sufrimiento” y “exotismos formales que vulgarizan problemas sociales”.

<sup>199</sup> Citado por Castro, 2001, p. 314.

Dijimos en el capítulo sobre la poética glauberiana que Glauber reconoce dos actitudes en la «práctica cinematográfica»: la de quien busca la belleza formal y termina haciendo un cine “raquítico”; y la de quien “históricamente” intenta hacer películas políticas cayendo en un “nacionalismo ingenuo”. A estas actitudes, contraponen una tercera vía expuesta en la “Estética del Sueño”: la de Buñuel, el artista libre, el “imperturbable”, el CINEASTA LATINOAMERICANO. Glauber automáticamente lo coloca, así lo deducimos, en su campo de actuación. Es Buñuel el maestro, el ejemplo a seguir para conjurar las primeras dos actitudes arriba mencionadas.

La prueba de esta estima viene de otra carta, en donde Glauber se considera, con una excepción, “el mejor en la plaza” (la carta es del 1973):

Soy un cineasta famoso y pobre y, después de ver las últimas mierdas (a excepción de Don Luiz Sagrado Buñuel), creo que soy el mejor de la plaza...<sup>200</sup>

Buñuel es la excepción en un contexto en que el cine ya no tiene valor artístico. Regresemos empero al discurso sobre la «violencia».

Repito que la palabra «violencia» utilizada por Glauber está en estricta relación con la práctica cinematográfica y su proyecto teórico-estético. La «violencia» —como ya dije en los capítulos dedicados al cineasta brasileño— es evitar embellecer y no intentar disimular la verdadera cara del Tercer Mundo: aunque el público se “indigeste” y “vomite” su imagen reflejada.<sup>201</sup>

La lectura que Glauber hace de Buñuel nos conduce directamente a esta «violencia»: es la que inspira repulsión en el público y que, según Glauber, caracterizó desde su primera producción la filmografía del español. Esto parecía ser Buñuel, y Glauber así lo entendió: el cineasta que consigue que el público rechazase su imagen reflejada. En fin, es innegable que una película como *La edad de oro*, haya conseguido que sus primeros espectadores se vieran reflejados y se sintieran ofendidos.

Pero más evidente en este sentido es, tal vez, la anécdota de *Los olvidados*: la dura reacción que mostró el gobierno mexicano al estrenarse la película en Cannes. Dice Buñuel en su biografía *Mi último suspiro*:

---

<sup>200</sup> Rocha, 1997, p. 450.

<sup>201</sup> Cf. Rocha, 2004, p. 232 y también p. 49 de esta tesis.

Estrenada bastante lamentablemente en México, la película permaneció cuatro días en cartel y suscitó en el acto violentas reacciones. Uno de los grandes problemas de México, hoy como ayer, es un nacionalismo llevado hasta el extremo que delata un profundo complejo de inferioridad. Sindicatos y asociaciones diversas pidieron inmediatamente mi expulsión. (...) Todos mis amigos surrealistas vieron la película en el “estudio 28” y se sintieron, creo, impresionados por ella. Sin embargo, al día siguiente George Sadoul me mandó recado de que tenía que hablarme de algo grave. Nos reunimos en el café cercano a la plaza de l'Étoile, y me confió, agitado e, incluso, demudado, que el partido comunista acababa de pedirle que no hablara de la película.<sup>202</sup>

El relato que Octavio Paz hace de la misma anécdota es muy parecido, pero encontramos interesante colocarlo por dos razones: la primera para que el lector se haga una idea de lo que significaría para Glauber la idea de un “cine rompedor” “violento”; la segunda tiene que ver con el hecho de que quien más criticó el filme fue la izquierda, hecho que al mismo Glauber interesaba, ya que su obra sufriría las mismas críticas ideológicas. En este contexto leemos el relato de Paz:

La película de Buñuel provocó inmediatamente muchos artículos, comentarios y discusiones. *Le Monde* lo exaltó, pero *L'Humanité* lo definió “una película negativa”. Eran los años del realismo socialista, y como valor central de las obras de arte venía exaltado el ‘mensaje positivo’.<sup>203</sup>

No era de extrañar esta actitud si se considera que era esa una época en donde, como dice el mismo Paz, el realismo socialista era lo único que se permitía a un director comprometido. Había razones para no aceptar en las filas del socialismo comprometido a dos rebeldes como Buñuel y el mismo Glauber.

En fin, este último filme, *Los olvidados*, respondería a la exigencia de Glauber de mostrar la “verdadera” cara del Tercer Mundo, en este caso México. Reconocía que respondía a su búsqueda de una estética innovadora, chocante y violenta.

Caso parecido fue el de *Las Hurdes*, que recibió fuertes crítica en su estreno. Cuando Bazin en el número 36 de *Cahiers du Cinema*, le pregunta a Buñuel si el documental se lo había encargado el gobierno republicano, con ‘fines sociales’, Buñuel respondería:

---

<sup>202</sup> Buñuel, 1996, p. 236.

<sup>203</sup> Paz, 2000, p. 45. Original en *La Letra y la Imagen*, 15 de marzo de 1982.

¡En absoluto! Al contrario: Fue prohibido por la República española como deshonroso para España y denigrante para los españoles. Las autoridades estaban furiosas y habían pedido a las embajadas que la película no fuese mostrada en el extranjero, porque era injuriosa para España. Así, no fue proyectada más que en Francia, en 1937 en plena guerra de España.<sup>204</sup>

Luego, dice Buñuel, incluso Francia rechazaría la película, censurándola y prohibiéndola porque se mencionaba en el documental una zona de Francia con el mismo subdesarrollo.<sup>205</sup>

Es de notar que cuando expone por primera vez la “Estética del Hambre” Glauber se está refiriendo a un público intelectual y burgués, que es el que –según él– más hipócritamente intentaba esconder la decadencia de su estatus social, y al que más le complace el sentimentalismo hacia la pobreza ajena:

Al observador europeo, los procesos de creación artística del mundo subdesarrollado le interesan únicamente en la medida en que satisfacen su nostalgia de primitivismo; y este primitivismo se presenta híbrido, disfrazado de herencias tardías del mundo civilizado, mal comprendidas porque son impuestas por el condicionamiento colonialista.<sup>206</sup>

De ahí que el cine, según Glauber, debe retratar no sólo la pobreza, sino también la otra cara de cada país, la decadencia de la clase burguesa:

...películas con gente rica, en casas bonitas, viajando en automóviles de lujo; películas alegres, cómicas, rápidas, sin mensajes, con objetivos puramente industriales. Estos son los filmes que se oponen al hambre, como si, al abrigo, y en los apartamentos de lujo, los cineastas pudieran esconder la miseria moral de una burguesía indefinida y frágil, o también como si los mismos materiales técnicos y escenográficos pudieran esconder el hambre que está enraizada en la propia incivilización.<sup>207</sup>

---

<sup>204</sup> Citado por Aranda, 1975, p. 137.

<sup>205</sup> Ídem.

<sup>206</sup> Estética del Hambre, en anexos.

<sup>207</sup> Ídem.

Me parece obvio, que una cinematografía como la de Buñuel, tan crítica respecto a una burguesía decadente, llevara al cineasta-cinéfilo Glauber Rocha a simpatizar totalmente con él.

Además, la función de la “Estética del Hambre” era también la de colocar al artista en el centro del debate sobre los problemas socio-políticos del Tercer Mundo. El artista, pensaba Glauber, es quien debe revelar la verdadera cara de la sociedad, su faz más dura y cruel, sin inspirar compasión en los demás y sin compadecerse. Estas últimas actitudes significarían, en todo caso, empeorar una situación de pasividad hacia quien quiere continuar con la “política del paternalismo”:

Y si él [el colonizador] nos comprende, en suma, no es por la lucidez de nuestro diálogo sino por el humanitarismo que le inspira la información que le damos. Una vez más el paternalismo es el método [que se usa] para comprender un lenguaje de lágrimas o [un lenguaje] de mudo sufrimiento.<sup>208</sup>

En Glauber la «violencia» es entonces el mensaje que debe llegar al espectador para moverlo de su *status* pasivo. Es esta una idea que encontramos en el mismo Buñuel y que reporto citando una entrevista: “El interés surrealista en la violencia era permanente para sacudir al mundo y que reconociese su propia violencia.”<sup>209</sup>

De la misma forma que la violencia puede despertar en el ‘colonizador’ la presencia del ‘colonizado’, esta misma puede despertar la conciencia de este último.

Así es que en una carta afirma que la mujer viendo el maltrato que sufre, puede rebelarse ante éste. No suscitar piedad o recibir caridad, sino darle una imagen que le revele su posición, y que será capaz de hacerla reaccionar. Esto vale en general para cada hombre libre. Glauber pone el ejemplo de una película brasileña que, dice él, “comunica y silencia”. El cinema novo quiere lo contrario: “herir al público”. Dice Glauber:

Las masas alienadas por la imagen del imperialismo sólo escucharán diálogos del tipo *Todas as mulheres* o *Todas las doncellas*. Pero si la herimos [a la mujer], con una fuerte carga, ella reacciona.<sup>210</sup>

---

<sup>208</sup> Estetica del Hambre, en anexos.

<sup>209</sup> Citado por Aranda, 1975, p. 399. Original en *The Guardian*, 7 de enero, 1964.

<sup>210</sup> Carta a Jean Claude Bernadet 1967. Rocha, 1997, p. 280. Sospecho se trate de una película del mismo año (1967) brasileña, con título *Todas as mulheres do mundo* de Domingos de Oliveira.

La violencia, al disgustar, libra de las constricciones de un cine que quiere embellecer la realidad; hiere, y por eso despierta reacciones en el público.

Todo esto está presente en el cine de Buñuel y hace que nuestro autor se reconozca en ese cine, en su anticonformismo y libertad.

El pobre, el subdesarrollado, no debe en primera instancia, inspirar piedad, paternalismo, hablar un «lenguaje de mudo sufrimiento» solamente para que el público burgués se deleite con estos «formalismos exóticos». Así Glauber cita a Buñuel cuando habla de su honestidad frente al tema social de *Los olvidados*:

Estoy contra la moral convencional, los fantasmas tradicionales, toda esa suciedad moral de la sociedad introducida en el sentimentalismo. Para mí, *Los Olvidados* es efectivamente una película de lucha social. Porque yo me creo simplemente honesto conmigo mismo, yo debo hacer una obra social.<sup>211</sup>

Según Glauber, Buñuel consiguió librarse de la obligación de hacer un cine patético y con un lenguaje conformista. Buñuel para Glauber es el artista libre, que no infravalora al público. Buñuel disgusta al público, y parece no preocuparle las críticas. Buñuel usa imágenes violentas y prohibidas convencionalmente:

El montaje de Buñuel no pretende informar por medio de la lógica: despierta, crítica, aniquila, por medio de la violencia, la introducción del plano anárquico, profano, erótico –siempre por medio de las imágenes prohibidas en el contexto de la burguesía.<sup>212</sup>

De aquí otro de los intereses de fundamental importancia para el artista: hacer que el público se acostumbre a nuevos lenguajes, técnicamente imperfectos, así como querían ser las producciones del Cinema Novo:

Y el público que sabe ver otro tipo de cine se siente empujado a entrar a las salas de proyecciones, obligado a ver un nuevo tipo de cine: técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde, sociológicamente impreciso, así como

---

<sup>211</sup> Citado por Glauber en: La moral de un nuevo Cristo, en anexos. Citado también por Aranda, 1975, p. 210. Original en *Cahiers du Cinéma*, n. 36, 1954.

<sup>212</sup> La moral de un nuevo Cristo, en anexos.

es imprecisa la misma sociología oficial de Brasil, violento y triste, mejor dicho, más triste que violento, así como más triste que alegre es nuestro carnaval.<sup>213</sup>

De hecho Glauber cita al artista español en los momentos en que admite no dar importancia a la técnica, siendo sincero consigo mismo, como según él debe ser el artista tercermundista:

...nunca tengo problemas con la técnica. Tengo horror hacia las películas de ‘angulaciones’, detesto las tomas insólitas. Con mi operador, cuando él me propone una bella composición yo empiezo a sonreír y deshago todo, para filmar sin efectos... detesto también la *mise en scène* tradicional, el campo, el contracampo... amo los planos largos, las tomas en continuidad... miro un guión durante cinco semanas y quedo aborrecido... después del ensayo ruedo dos o tres veces cada escena... si yo filmo doscientos cincuenta planos el montaje final tendrá la misma cantidad... nada de lujo.<sup>214</sup>

No es una casualidad que Glauber escoja estas palabras de Buñuel: se parecen a las que, como ya mostré en la cita anterior, Glauber usaría para caracterizar su obra y la del Cinema Novo. Por boca de Buñuel, es decir, “nada de lujo”.

La misma lectura del cine buñueliano en estos términos de «violencia» y «fealdad estética» de la imagen, la encontramos en el texto de Aranda, en donde dice:

La violencia y el sadismo, como medios de comunicación, no solamente aparecen en sus argumentos, ideas y situaciones, sino (...) en la manera de presentar dichas escenas, en el brusco impacto que pretenden conseguir en el espectador por medio de una deliberada técnica de montaje y ritmo de ‘choque’, en la eliminación de la belleza estética –para evitar la sensación de agrado – y, por último, en la calidad enervante, táctil, de muchos fotogramas.<sup>215</sup>

Por si esto no fuera suficiente para reconocer los rasgos del director español en el cine de Glauber Rocha, hay otro argumento: nos lo revela Glauber en la misma carta a Cacá Diegues de 1973, la misma en donde menciona a Buñuel y en donde se define a si mismo como “sádico de masas”. El fragmento es largo pero creo conveniente citarlo por entero:

---

<sup>213</sup> Rocha, 2004, p. 133.

<sup>214</sup> Citado por Glauber en: Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel, en anexos.

<sup>215</sup> Aranda, 1975, p. 101.

...ninguna flor, apenas horror, en ese jardín fecundado por la sangre de las cabezas cortadas... el ritual de la sangre me fascina y es a partir de esta salvajería ancestral que me llega el placer sexual y estético. Comienzo a entender la significación del sadomasoquismo, la infinita ternura que hay en el crimen. Yo tenía un verdadero placer en filmar *Antonio Das Mortes* masacrando beatos, proyectaba mi inconsciente fascista en cima de los miserables –*Deus e o diabo* es una razón histórica dialéctica para esconder el sádico de masas que soy. Paulo Martins hace lo posible para destruir Diaz, pero quien triunfa es Diaz, el fascismo esplendoroso.<sup>216</sup>

¿No es éste “una desesperada, apasionada llamada al asesinato”<sup>217</sup> como la que Buñuel defendió en su primera época cinematográfica? ¿Y no se refleja en este gusto de matar beatos un cierto gusto buñueliano de matar al Papa (*La vía láctea*) o a sus representantes (*La edad de oro*), en fin, en hacer sufrir en las películas a los protagonistas, a los “miserables”, así como Buñuel hace en sus películas? Citando al mismo Glauber:

El diálogo oscila entre lo coloquial y lo poético: el hombre habla siempre según esta o aquella posición frente al problema; la violencia es absoluta en contra de los débiles: el ciego pateado en *L’age d’or*, el parálítico torturado en *Los olvidados*, la abeja aplastada en *Ensayo de un crimen*, violencia contra los tabúes del amor y del sexo: la imagen de la mujer amada en el sanitario en *L’age d’or* o la indecisión de las manos de la monja Viridiana delante de las tetas cargadas de una vaca.<sup>218</sup>

Pero hay algo más que podemos añadir, algo que caracteriza la “Estética del Hambre” y que encontramos sugerido en las películas de Buñuel.

En ese manifiesto Glauber nos dice que el hambre lleva a la locura: “esta hambre, al sentirse, se vuelve incomprendible”<sup>219</sup>. Pero al poner los cineastas del Cinema Novo en una posición privilegiada da a entender que ellos la pueden analizar dado que el hambre no ha causado “debilidad o delirio”<sup>220</sup>. Luego lo reitera en la “Estética del Sueño”: “La pobreza es la carga autodestructiva máxima de cada hombre y

---

<sup>216</sup> Rocha, 1997, p. 457.

<sup>217</sup> Citado por Castro, 1981, p. 22. Original en: *La revolución surrealista*, n. 12, 15 de diciembre, 1929.

<sup>218</sup> Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel, en anexos.

<sup>219</sup> Estética del Hambre, en anexos.

<sup>220</sup> Ídem.

repercute psíquicamente en tal modo que este [ser humano] pobre se convierte en un animal de dos cabezas...<sup>221</sup>

¿Encontramos esta debilidad mental causada por el hambre en la obra de Buñuel? Sí, en varias de sus películas. Citaría por ejemplo el diálogo entre la Señora Chanfa y Beatriz en la película *Nazarín*. La escena está al inicio de la película. Beatriz intenta suicidarse con una cuerda amarrada en el techo del establo, cuya viga al ceder hacer fracasar su intento. Después de ayudar a la chica, la Señora Chanfa, la cual está cocinando para el Padre Nazario, le pide que suba a llevarle la comida. No sin antes pronunciar estas palabras: “come, mujer, porque no comes estás tan chupada y te dan esos ataques de loca que te dan.”

Este fragmento de diálogo me pareció contundente dentro de este discurso tan defendido por el cineasta brasileño. También Freddy Buache subraya el vínculo hambre-locura al hablar de la película *La Mort en ce jardín*. Cito el pasaje:

La conciencia de su desvalimiento y el contacto con el sufrimiento no tardarán en reducirles a la elementalidad de un grupo humano cuyo único objetivo es vencer a la muerte. La soledad, *el hambre*, la lluvia, el frío, la noche, el miedo..., todo trastorna el sistema de valores por el que se regían, *llevándoles hasta el mismo borde de la locura...*<sup>222</sup>

¿No les pasa lo mismo a los personajes de *El ángel exterminador*? ¿No les lleva el hambre a la misma locura, lo que, en consecuencia les lleva a *la violencia*? En fin, es el mismo Glauber que comenta esta película, subrayando la escena en que, como bárbaros, los hombres se agrupan delante del chorro de agua que sale de la pared:

¿Dónde está, ahora, algunos días después, aquella seriedad? Los hombres van semidesnudos y barbados, los elegantes vestidos están rasgados, todos disputan un caño de agua que cavan en la pared. La pareja se encierra en el armario –suicidio. Otro hombre muere de hambre.<sup>223</sup>

Para cerrar este capítulo una nota más. Nos dice Glauber que la «violencia» es «amor». Con sus palabras:

---

<sup>221</sup> Estética del Sueño, en anexos.

<sup>222</sup> Buache, 1976, p.102. Las itálicas son mías.

<sup>223</sup> Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel, en anexos.

esa violencia, sin embargo, no está incorporada al odio, como tampoco diríamos que está vinculada al viejo humanismo colonizador. El amor que esta violencia encierra es tan brutal como la violencia misma, porque no es un amor de complacencia o de contemplación, sino un amor de acción y transformación.<sup>224</sup>

La cito porque me encontré con un fragmento de una entrevista de Buñuel en la cual dice:

en *Viridiana* pongo un espejo frente a la vida. Los críticos dicen que la película está llena de amargura. Yo no soy amargo. No soy cínico. Al contrario. Veo con afecto a todos en *Viridiana*. Uno es bueno, otro no tan bueno. Otro es mezcla de bueno y malo. Los quiero a todos. Quiero a la gente y la muestro como es porque la amo.<sup>225</sup>

## 6.4 ESTÉTICA DEL SUEÑO: LA LIBERTAD EN EL ARTISTA BUÑUEL

El segundo manifiesto estético, la “Estética del Sueño”, en mi opinión, evidencia claramente la herencia o el influjo recibido por Buñuel. Como ya hemos subrayado en los capítulos dedicados a su poética, este segundo texto no quiere ser la antítesis de la “Estética del Hambre”, sino su continuación, su explicación. Así que es fácil entender que sus asociaciones respecto al Buñuel que caracterizan la influencia en la primera etapa cinematográfica del director, no están aquí cambiando rumbo, sino afinándose y especificándose.

De hecho, si en el primer texto la «violencia» era el *trait-d’union* entre los dos, ahora lo es el «inconsciente» como superación de la realidad. Ahora bien, dado que el manifiesto es de 1971, tenemos la certeza de que Glauber había ya visto la filmografía de Buñuel existente hasta ese momento.<sup>226</sup>

Aunque en el texto Glauber no mencione directamente a ningún director yo, al igual que Ivana Bentes, reconozco una clara referencia a Buñuel. Dice la autora comentando la Estética del Sueño: “Glauber cita Jorge Luis Borges y Luis Buñuel para hablar de la necesidad [de] una ‘sensibilidad dilatada’ que ‘elabora en la mística su

---

<sup>224</sup> Estética del Hambre, en anexos.

<sup>225</sup> Citado por Aranda, 1975, p. 398. Original en *Newsweek*, 26 de mayo, 1962.

<sup>226</sup> Cf. Rocha, 1997, p. 281.

momento de libertad’.”<sup>227</sup> Ivana Bentes parece decir que Glauber *cita* a Buñuel en el propio texto, cosa que no sucede.

Pero sí que es mencionado Jorge Luis Borges como ejemplo de lo que “*es arte revolucionario rechazado por la izquierda e instrumentalizado por la derecha*”.<sup>228</sup>

Primero, hay que informar que Glauber redefine los términos de ‘Arte Revolucionario’ y de ‘Revolución’:

«Arte revolucionario» fue la palabra obligada en el Tercer Mundo en los años sesenta y continuará siéndolo en esta década. Creo, sin embargo, que la mudanza de muchas condiciones políticas y mentales exige un desarrollo continuo de los conceptos de Arte revolucionario.<sup>229</sup>

¿Que ha cambiado para que Glauber redefine los términos? ¿y qué nuevas consecuencias tiene este cambio?

Glauber realmente sigue utilizando el término, hasta para redefinirlo, pero nos da una huella para que sepamos por cuál camino va su cambio de significado. Las invectivas que recibió de la izquierda brasileña con *Terra em transe* hacen reflexionar al artista. De este modo empieza a expresar una exigencia de libertad, y también una necesidad de rechazar cualquier ideología, sea de izquierda o de derecha: “Muchas veces, son indistinguibles el cerrilismo<sup>230</sup> y los manifiestos ideológicos. El peor enemigo del arte revolucionario es su mediocridad.”<sup>231</sup>

Para entender mejor la idea de Glauber conviene asociar a la palabra «revolución» su significado primordial, el que lo liga a la *revolución* de los astros, o sea, cambio de una época, paso a una nueva era; Glauber no lo dice pero lo sugiere:

Una obra de arte revolucionario debería no sólo actuar de modo inmediatamente político, sino también promover la especulación filosófica, creando una estética del eterno movimiento humano rumbo a su integración cósmica.<sup>232</sup>

---

<sup>227</sup> Bentes, 2002, p. 3.

<sup>228</sup> Estética del Sueño, en anexos.

<sup>229</sup> Ídem.

<sup>230</sup> La palabra usada por Glauber es “primarismo”. La explicación del porqué se ha decidido traducirla así viene en “La estética del Sueño” en anexos.

<sup>231</sup> Estética del Sueño, en anexos.

<sup>232</sup> Ídem.

Entonces, en este nuevo concepto de Revolución y de Arte Revolucionario es que se inscribe la obra de J. L. Borges. Es este escritor, según el mismo Glauber, la llave para entender la Estética del Sueño. Según Glauber, “Borges, superando esta realidad, escribió las más liberadoras irrealidades de nuestro tiempo. *Su estética es la del sueño.*”<sup>233</sup> Su trabajo sería una respuesta o propuesta para reformular el *arte*, adhiriéndose a los principios de la “Estética del Hambre”, pero a través de un nuevo componente: el «inconsciente». Este escritor se vuelve en este texto el ejemplo del artista libre.

Estas dos nuevas necesidades, el «inconsciente» y la «libertad del artista» nos parecen unos buenos argumentos para vislumbrar en el texto un planteamiento parecido al que caracterizó, según el mismo Glauber, al cineasta español.

En la parte final del texto-manifiesto Glauber hace hincapié en la importancia de la «libertad del artista», para que el artista pueda crear sin bajar a compromisos con ninguna ideología, actitud que él mismo reconocerá en el director español en los textos a éste dedicados. El final del manifiesto así recita:

Entre la represión interna y la repercusión internacional aprendí la mejor lección: el artista debe mantener su libertad ante cualquier circunstancia. Solamente así estaremos libres de un tipo muy original de empobrecimiento: la oficialización que los países subdesarrollados acostumbran hacer de sus mejores artistas.<sup>234</sup>

Este discurso seguiría estando vinculado a la necesidad de trabajar con temáticas y problemas sociales, fundamentales para el Tercer Mundo, esto implica no hacer filmes de tesis, es decir, que reflejen una determinada ideología.

El tema social, ya lo hemos dicho para la “Estética del Hambre”, es también lo que Glauber *aprecia* de Buñuel. Glauber mismo lo admite cuando cita al director español hablando de su sinceridad en la lucha social cuando rodó *Los olvidados* en el artículo “Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel”. Dice Buñuel:

Para mí, *Los olvidados* es efectivamente una película de lucha social. Porque yo me creo simplemente honesto conmigo mismo, yo debo hacer una obra social. Yo sé que voy por este camino. Pero a partir de lo social yo no quiero hacer películas de tesis. Yo observo las cosas que me emocionan y quiero transportarlas a la pantalla, pero siempre con esa

---

<sup>233</sup> Estética del Sueño, en anexos.

<sup>234</sup> Ídem.

especie de amor que tengo por lo instintivo y por lo irracional que pueden aparecer en todo.<sup>235</sup>

Recuerdo al lector que en la “Estética del Sueño” Glauber diferencia 3 tendencias en el arte revolucionario:

1. el “arte revolucionario útil al activismo político”, como las películas de agitación y polémica, usadas por los activistas;
2. el “arte revolucionario lanzado en abrir nuevas discusiones”;
3. el “arte revolucionario rechazado por la izquierda e instrumentalizado por la derecha”.

Para las tres categorías, Glauber nos da unos ejemplos: para el primero, cita *Las horas de los hornos* (1968) de Solanas. Para el segundo, sus propias películas y las del Cinema Novo. Y para el tercer tipo cita la obra de Borges.

Al categorizar estas tres formas de hacer arte revolucionario, Glauber nos dice que la primera forma es ineficaz si no ha sido integrada a las otras, o sea, que “una obra de arte revolucionario debería no solamente actuar de modo inmediatamente político, sino además promover la especulación filosófica”.<sup>236</sup>

El hecho de que no haya películas de tales características, Glauber lo interpreta como responsabilidad del artista, el cual sigue actuando de la misma forma que los partidos políticos de derecha y de izquierda. Los tres están sometidos a una «razón conservadora».

En el mismo texto, Glauber redefine también el término de «pobreza» (hay que tener en cuenta que este término, en la “Estética del Hambre”, corresponde con el término «hambre»<sup>237</sup>). Ésta se define y se caracteriza por ser «irracional», lo que no contrasta con la debilidad mental que asignaba al hambriento en el primer manifiesto. Repetiré la cita para que quede claro:

La pobreza es la carga autodestructiva máxima de cada hombre y repercute psíquicamente en tal modo que este [ser humano] pobre se convierte en un animal de dos cabezas: una es fatalista y sumisa a la razón que lo explota como a un esclavo. La

---

<sup>235</sup> Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel, en anexos.

<sup>236</sup> Estética del Sueño, en anexos.

<sup>237</sup> Dice Glauber en la “Estética del Hambre” (en anexos): “Nosotros entendemos esta hambre que los europeos y la mayoría de los brasileños no entienden”, cf. mi nota explicativa a pié de página. En la “Estética del Sueño” (en anexos) reitera: “Dije allí que los observadores colonialistas comprendían nuestra pobreza, pero no la sentían”, cf. mi nota explicativa a pié de página.

otra, en la medida en que el pobre no puede explicar lo absurdo de su propia pobreza, es naturalmente mística.<sup>238</sup>

La razón, es decir, la «razón conservadora», o sea, la razón burguesa, y también la razón de los políticos de izquierda y derecha, y la razón de los intelectuales (ya que en esta estética todos han sido convocados para responder de su actitud), considera *irracional* cualquier actitud mística del pobre, y por esto mismo la reprime en cuanto puede.

La «irracionalidad», en consecuencia, es la salida para hacer una película innovadora; la película, dice Glauber “debe ser imposible de comprender para la razón dominante, de tal forma que ésta se niegue [a sí misma] y se devore delante de su imposibilidad de comprender.”<sup>239</sup>

Para que lleguemos al paralelo entre su idea de *cine revolucionario* como «irracional» y lo que él veía en el cine de Luis Buñuel, encuentro útil citar de nuevo a Xavier Ismail. Éste, en la introducción a la nueva edición del libro *O Seculo do cinema*<sup>240</sup>, al comentar el texto “La moral de un nuevo Cristo” y en particular la parte en donde Glauber coloca al Cristo de Buñuel como antecedente de la figura del Cristo de Pasolini, evidencia la simetría entre el planteamiento que Glauber hace en este texto y el mismo planteamiento en la “Estética del Sueño”. Leamos el pasaje al cual Ismail Xavier hace referencia. Dice Glauber:

Su Cristo [el del *Il vangelo secondo Matteo* de Pasolini] –que predica la intolerancia antes que la piedad, que predica la violencia antes que la complacencia, que se rebela contra el Padre cuando, en la Cruz, se ve desamparado –es el portavoz de una nueva moral: *la moral del hombre subdesarrollado consciente*. El Cristo de Pasolini es un estigma contra la alineación: *alineación* es la piedad, la complacencia, la hipocresía, el tabú sexual, el servilismo, todos ellos comportamientos que caracterizan al *hombre subdesarrollado, o mejor, al hombre colonizado*. El Cristo de Pasolini es un revolucionario que sucede al Cristo anárquico de Buñuel.<sup>241</sup>

---

<sup>238</sup> Estética del Sueño, en anexos.

<sup>239</sup> Ídem.

<sup>240</sup> La moral de un nuevo Cristo, en anexos.

<sup>241</sup> Ídem.

Al comentar este pasaje, Ismail Xavier encuentra una similitud con las propuestas que Glauber desarrolla en “La Estética del Sueño”, haciendo hincapié en el término ‘sinrazón’. Dice I. Xavier:

A su vez, el surrealismo de Buñuel es una especie de pre-consciencia del hombre latinoamericano emancipado por medio de la imaginación. Removiendo los mitos constitutivos de la religión católica y reinventando un Cristo anárquico, éste prepara el Cristo de Pasolini. Al denunciar el mundo devastado, barroco, de la crisis europea, los dos permiten que se llegue a los términos más profundos de la promesa de la Revolución en el Tercer Mundo, pues la energía subversiva del oprimido supone la liberación inconsciente, un surrealismo dislocado en un plano colectivo y que alimenta al arte como sinrazón.<sup>242</sup>

Este binomio arte/sinrazón, o sea arte/irracionalidad, es el núcleo de la “Estética del Sueño”, así como lo es el concepto del artista que debe discutir sobre los problemas de la sociedad. El artista con su sensibilidad, es quien puede *registrar* esta irracionalidad de la sociedad, sobre todo la de la pobreza, ya que ésta, dice Glauber “es el más irracional de todos los fenómenos”.<sup>243</sup> Aquí el fragmento entero:

La ruptura con los racionalismo colonizadores es la única salida. Las vanguardias del pensamiento ya no pueden entregarse a la inutilidad de responder a la *razón opresiva* con la *razón revolucionaria*. La revolución es anti-razón que comunica las tensiones y rebeliones del más irracional de todos los fenómenos que es la pobreza.<sup>244</sup>

Buñuel entonces se coloca en el discurso de la “Estética del Sueño” como interlocutor privilegiado, es el artista que nunca pactó con la «razón» y que, dice

---

<sup>242</sup> Xavier, I. en: Rocha, 2006a, p. 25

<sup>243</sup> Así como en la “Estética del Hambre” Glauber afirma que “la más noble manifestación del hambre es la violencia” en la “Estética del Sueño” él mismo justifica esta violencia por ser el hambriento irracional. Recuerdo que las notas explicativas referentes a la “Estética del Sueño” en anexos, quieren elucidar esta conexión entre los dos textos parafraseándolos y, consecuentemente, se puede leer de esta forma: *El hambriento no puede entender su situación de subdesarrollado, porque está debilitado mentalmente por el hambre. Esta debilidad mental es por supuesto irracional, lleva a la locura. Sin embargo esta potencial irracionalidad, que se revela en la mística (creencias populares y magia) es lo que el artista debe recuperar para entrar en contacto con el inconsciente colectivo. Sólo de esta forma el artista podrá comunicar al pobre su verdadera miseria.* Recuerdo también que la palabra ‘hambre’ pasará a ser sustituida por el término, más general, de ‘pobreza’, en la “Estética del Sueño” así como ya ha sido indicado en este capítulo.

<sup>244</sup> Estética del Sueño, en anexos.

Glauber, se reveló como la pre-conciencia que preparó el terreno de una estética revolucionaria en su particular significación:

El surrealismo de Luis Buñuel es la pre-conciencia del hombre latinoamericano, es revolucionario en la medida en que libera por medio de la imaginación lo que está prohibido por la razón.<sup>245</sup>

El trabajo cinematográfico de Luis Buñuel, sus películas y en consecuencia su estética, demuestran, según Glauber, la posibilidad de que exista un *cine revolucionario*, así como lo plantea tanto en la “Estética del Hambre” como en su nueva definición en la “Estética del Sueño”. Siguiendo los pasos del cine buñueliano, su libertad y sinceridad delante de los temas que trata, la violencia de las imágenes, la fuerza de su cine para despertar el inconsciente en el espectador<sup>246</sup>, son el ejemplo de un cine que, excluyendo el paternalismo<sup>247</sup> como solución, rehusando el ataque político directo, y colocándose en el plano de una naturaleza mística<sup>248</sup>, supera la separación del pobre con el resto de la sociedad, supera la separación que la sociedad quiere mantener para sus intereses privados.

Si es verdad que “el pueblo es el mito de la burguesía”<sup>249</sup>, Buñuel ha conseguido trasladar a las imágenes la verdadera “carga autodestructiva máxima de cada hombre”<sup>250</sup>. En una sociedad en donde la «razón» reprime cualquier voluntad de libertad, Buñuel se encuentra en el ámbito de la «sinrazón» o «irracionalidad», en el ámbito de quien «revoluciona» el cine.

Si el director español no es mencionado por Glauber en este manifiesto estético, podemos decir que su lugar lo ocupa, en el texto, Borges, el cual, dice Glauber,

---

<sup>245</sup> La moral de un nuevo Cristo, en anexos.

<sup>246</sup> Así como lo vimos en el capítulo anterior, Glauber hablando de Buñuel: “el montaje de Buñuel no pretende informar por medio de la lógica: despierta, critica, aniquila, por medio de la violencia, la introducción del plano anárquico, profano, erótico –siempre por medio de las imágenes prohibidas en el contexto de la burguesía”.

<sup>247</sup> Cf. Estética del Hambre, en anexos: “Y si él [el colonizador] nos comprende, en suma, no es por la lucidez de nuestro diálogo sino por el humanitarismo que le inspira la información que le damos. Una vez más el paternalismo es el método [que se usa] para comprender un lenguaje de lágrimas o [un lenguaje] de mudo sufrimiento”.

<sup>248</sup> Cf. Estética del Sueño, en anexos: “La otra, en la medida en que el pobre no puede explicar lo absurdo de su propia pobreza, es naturalmente mística.” Y también “La razón dominadora clasifica el misticismo como irracionalista y lo reprime con las balas. 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 hacia una idea, es la más alta ventura del misticismo”.

<sup>249</sup> Estética del Sueño, en anexos.

<sup>250</sup> Ídem.

“escribió la más liberadora irrealidades de nuestro tiempo”<sup>251</sup>. La estética de Borges es *la del sueño*, como la Buñuel; así lo confirma Glauber en el texto ya citado, “La moral de un nuevo Cristo”:

Hay, en el cine, los que hacen *escultura* (como Resnais), los que hacen *pintura* (como Eisenstein), los que *filosofan* (como Rossellini), los que hacen *cine* (como Chaplin), los que hacen *novelas* (como Visconti), los que hacen *poemas* (como Godard), los que hacen *teatro* (como Bergman), los que hacen *circo* (como Fellini), los que hacen *música* (como Antonioni), los que hacen *ensayos* (como Munk y Rosi) y los que, dialéctica y violentamente, materializan el sueño: este es Buñuel.<sup>252</sup>

Se reconocen ecos de “La Estética del Hambre”, pero con un dato más: el hecho de que el hambriento no comprenda su propia miseria y el hecho de que ésta sea ‘mística’ en la medida en que es irracional, abre camino a otra realidad. Ésta es la sociedad dividida racionalmente. Hay algo que iguala a todo hombre y es que “el sueño es el único derecho que no se puede prohibir”.<sup>253</sup>

A propósito de la tercera opción de la Estética del Sueño, que es la obra de Borges —como ya he citado fragmentariamente— dice Glauber:

Borges, superando esta realidad, escribió las más liberadoras irrealidades de nuestro tiempo. *Su estética es la del sueño*. Para mí es una iluminación espiritual que contribuyó a ampliar mi sensibilidad afro-india en dirección de los mitos originarios de mi raza. Esta raza, pobre y aparentemente sin destino, elabora en la mística su momento de libertad. Los dioses afro-indios negarán la mística colonizadora del catolicismo, que es hechicería de la represión y de la redención moral de los ricos.<sup>254</sup>

El sueño y su irracionalidad permite igualar al hombre, romper con la razón que quiere mostrar al hombre como objeto o estadística de mercado y no como ser humano.

En fin, permite dar una visión más amplia de una realidad que está distorsionada por todos lados. Según la visión burguesa y capitalista, el “hombre pobre [es] como un

---

<sup>251</sup> Estética del Sueño, en anexos.

<sup>252</sup> La moral de un nuevo Cristo, en anexos.

<sup>253</sup> Estética del Sueño, en anexos.

<sup>254</sup> Ídem.

objeto que debe ser alimentado”; y según la visión de la burocracia socialista debe ser tratado “como objeto para ser masificado”.<sup>255</sup>

La obra de Borges —podría decirse— va más allá de estas categorías; actúa como liberadora porque está abierta a toda persona que quiera leerlo, no hace directamente política, pero sí revela una ética que Glauber recoge y atribuye al mismo Buñuel; esto dice a propósito de *Simón del desierto*:

Un pensamiento, casi un sistema, que, no habiendo sido racionalmente creado, deja a los críticos temas fecundos, de donde se puede extraer una ética-estética.<sup>256</sup>

Así, Glauber reconoce en el cine de Buñuel los mismos valores que son para él fundamentales para reformular el cine, los que permiten mostrar una realidad no sujeta a un solo punto de vista, porque ya no se configura como categoría de la razón. Demuestra que esta realidad es un absurdo. El *arte revolucionario* entonces es para Glauber el que consigue “hechizar al hombre a tal punto que no soporte ya vivir en esta realidad absurda”.<sup>257</sup>

Buñuel es, dijo Glauber, la conciencia posible para preparar la *revolución* cinematográfica y política en el Tercer Mundo; él muestra las contradicciones de la pobreza e informa de la decadencia de la burguesía occidental y latinoamericana. Su planteamiento surrealista es el lenguaje que Glauber estaba buscando: *el lenguaje del oprimido*. En estos términos nos habla de Buñuel:

...es el demolidor de los valores vigentes del mundo occidental cristiano (principalmente del sub-mundo latinoamericano): no propone un nuevo orden sino que no acepta el orden vigente. Buñuel, en el absurdo cuadro de la realidad del Tercer Mundo, es la *conciencia posible*: delante de la opresión, de lo policiaco, del oscurantismo y de la hipocresía institucionalizada, Buñuel representa la moral libertaria, la apertura de un camino, el constante proceso de rebeldía clarificadora. *El surrealismo en su obra es el lenguaje por excelencia del hombre oprimido*.<sup>258</sup>

---

<sup>255</sup> Estética del Sueño, en anexos.

<sup>256</sup> La moral de un nuevo Cristo, en anexos.

<sup>257</sup> Estética del Sueño, en anexos.

<sup>258</sup> La moral de un nuevo Cristo, en anexos. La itálica es del mismo Glauber.

El lenguaje del cine moderno, el lenguaje para un cine tercermundista encuentra en el cine de Luis Buñuel su mejor muestra, un ejemplo que Glauber extenderá al ámbito de la política, estando ésta estrictamente relacionada a las problemáticas sociales, de las cuales el artista debe dar constancia:

He aquí, sin descifrar el enigma individual de Buñuel, lo que me parece esencial en su obra; he aquí, desde un punto de vista intelectual latinoamericano, lo que se puede extraer de históricamente válido para una política de liberación, en la cual, como en todas las épocas el arte juega un papel importante en el proceso de la conciencia popular.<sup>259</sup>

Al estar en primer plano en las dos estéticas del director brasileño las problemáticas del Tercer Mundo, no sorprende que Buñuel, fuente de inspiración y ejemplo del cine moderno, esté presente y su obra se vea reflejada en los dos textos-manifiestos. Los personajes buñuelianos están caracterizados por la misma enfermedad crónica que los de Glauber: la locura causada por el hambre.

Creo que no está de más subrayar que la carga violenta del “hambriento” toma cuerpo y voz en las películas de Buñuel. Esto revela las razones por las que Glauber insiste en tomarlo como ejemplo de una forma honesta de «cine tercermundista» (así como lo hemos definido al inicio de este capítulo). El hambriento está mentalmente debilitado por el hambre, ésta le vuelve violento; Buñuel anticipó algo que Glauber llegaría a formular teóricamente en estos manifiestos. Considero por esto mismo determinante la influencia de Buñuel en el cineasta brasileño. Por si necesitásemos más pruebas, sigo citando “La moral de un nuevo Cristo”, en donde el hambriento buñueliano, para Glauber, está revestido de este papel violento e irracionalmente místico:

El héroe de Buñuel, desde Robinson Crusoe al criminal Archibaldo de la Cruz, desde Padre Nazario a la monja Viridiana y al santo Simón, es, en última instancia, un fanático latinoamericano orgánicamente hambriento. La actitud de un hambriento es tan absurda que su registro real crea el *neo-surrealismo*; su moral, como su proletariado, es más metafísica que política.<sup>260</sup>

---

<sup>259</sup> La moral de un nuevo Cristo, en anexos.

<sup>260</sup> Ídem.

¿No se puede leerse esto como descripción de una práctica que encontramos en la frase de la Señora Chanfa cuando exhorta a Beatriz a comer? ¿Y no son los personajes de Glauber igual de fanáticos y hambrientos, y por eso su actitud es tan absurda como la de los personaje buñuelianos? Sigue Glauber:

Desde *L'age d'or*, el inconsciente español de Buñuel pobló su cine de hambrientos: mendigos en *L'age d'or*, miserables en *Las Hurdes*, mendigos en *Nazarín*, mendigos en *Viridiana*, delincuentes infantiles en *Los olvidados*, proletarios en *Él*. Delante de su multitud de hambrientos (como el sub-proletariado que seguía a Cristo, colonizado por el Imperio Romano) Buñuel preparó, en la historia del pensamiento cinematográfico moderno, el camino para el nuevo Cristo de Pasolini.

No es de extrañar, además, que Glauber se identifique con los dos cineastas que trataron críticamente la figura de Cristo: Buñuel y Pasolini. Glauber admite que las “fuerzas irracionales” fueron “las que generaron a Cristo.” Así como “la Virgen Maria es lo irracional, es lo supra-real, es la imagen de un pueblo que sufre, cuya alineación produce, en un parto con fórceps, tarde o temprano, al Cristo redentor”.<sup>261</sup>

Hay aquí el encuentro entre la estética, la política y la religión, tres temas que unen a los dos directores que son objeto de este estudio.

Buñuel es, para Glauber, evidentemente quién trabaja, a partir de material religioso, el material del inconsciente popular y las temáticas sociales y tercermundistas; la política decadente del burgués y la violencia del hambriento.

Buñuel ofrece aquella visión unitaria de la realidad de la cual hablaba Antonio Castro Bobillo y con la cual se identificaba Glauber.

Una realidad que según Glauber, había sido falsificada por los artistas comprometidos política e institucionalmente; éstos nunca llegarían a mostrar la verdadera cara del Tercer Mundo, porque se sentiría con el deber de relatar una única versión de los acontecimientos. Los hechos históricos y el hombre quedan así censurados, cojos, faltantes de piezas importantes.

---

<sup>261</sup> La moral de un nuevo Cristo, en anexos.

A partir de estos presupuestos es que ampliaré el concepto que Glauber tiene de revolución. Él abreva de la idea de revolución en la modernidad, tal como la describe Octavio Paz en *La otra voz*<sup>262</sup>:

[La revolución es] una idea que no podía surgir sino en nuestra época pues es la heredera de Grecia y del cristianismo, es decir, de la filosofía y del anhelo de redención. (...) Desde el momento en que apareció en el horizonte histórico, la Revolución fue doble: razón hecha acto y acto providencial, determinación racional y acción milagrosa, historia y mito. Hija de la razón en su forma más rigurosa y lúcida: la crítica, a imagen de ella, es a un tiempo creadora y destructora; mejor dicho al destruir crea. (...) casi ninguno advirtió que asistían a una resurrección. Ciertamente, la novedad de la Revolución parece absoluta; rompe con el pasado e instaura un régimen racional, justo y radicalmente distinto al antiguo. Sin embargo, esta novedad absoluta fue vista y vivida como un regreso al principio del principio. La revolución es la vuelta al tiempo del origen, antes de la injusticia, antes de ese momento en que, dice Rousseau, al marcar los límites de un pedazo de tierra, un hombre dijo: *Esto es mío*. Ese día comenzó la desigualdad y, con ella, la discordia y la opresión: la historia.<sup>263</sup>

El escritor, en el mismo texto, sigue definiendo de qué forma este término se apropia de la Historia así como del Mito, características de la *revolución* redentorista, religiosa, estética y poética que gustaba a Glauber:

En suma, la Revolución es un acto eminentemente histórico y, no obstante, es un acto negador de la historia: el tiempo nuevo que instaura es una restauración del tiempo original. Hija de la historia y de la razón, la Revolución es hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepetible; hija del mito, la Revolución es un momento del tiempo cíclico, como el giro de los astros y la ronda de las estaciones.<sup>264</sup>

Esto es lo que más se acerca al trabajo teórico del director brasileño, así como lo define en sus estéticas.

Otra frase del ensayo del poeta, nos ayuda a ver a Glauber como un hombre que supo leer su época, que estaba al paso de sus tiempos, y planteaba una pulsión que

---

<sup>262</sup> Paz, 1990. En el capítulo POESIA, MITO, REVOLUCIÓN, Octavio Paz identifica muy bien las conexiones entre el mito de la revolución (un mito creado por la modernidad) y el valor religioso al cual el término revolución inevitablemente se liga.

<sup>263</sup> Ídem, pp. 58-60.

<sup>264</sup> Paz, 1990, p. 60.

estaba en el aire y era tan necesaria, como para incluirla en su trabajo como director cinematográfico: “Los movimientos de adhesión que suscitan todas las revoluciones pueden explicarse, en primer término, por la necesidad que sentimos los hombres de remediar y poner fin a nuestra desdichada condición.”<sup>265</sup>

Buñuel con su cine marcaba la primera manifestación de una ‘revolución’ o sea un ‘cambio’ en el discurso cinematográfico; Glauber le da ese papel en la historia del cine, por eso su obra se revela importante en la experiencia del director brasileño, tanto que podemos ya lanzar la conclusión de que en el cine de Glauber, la influencia de Buñuel existe y está en toda su producción cinematográfica.

---

<sup>265</sup> Paz, 1990, p. 58.



**CAP. 7**  
**INCIDENCIAS BUÑUELIANAS EN LA CONCEPCIÓN**  
**POLÍTICA DE GLAUBER ROCHA**



## 7.1 LA REVOLUCIÓN: MITO DE LA MODERNIDAD

“ATENA: Capisco la vostra ira: siete più vecchie di me.  
Ma se la vostra espereinza è più grande,  
a me Dio ha dato il dono della ragione.  
Andate, andate pure in un’altro paese!  
Rimpiangerete questo. Io so che i giorni  
futuri daranno grandezza alla mia gente:  
e se sarete qui, nel centro glorioso  
di questa città, vedrete processioni  
d’uomini e donne portarvi doni  
come presso nessun altro popolo al mondo!”

Le Furie si lasciano convincere dalle parole di Atena e  
accettano di coesistere con lei, la dea della ragione esse le  
dee della irracionalita, nel nuovo mondo indipendente  
democratico e libero

P. P. PASOLINI, *Appunti per un’Orestide africana*, 1968

Al término del capítulo de la Estética, citando Octavio Paz hemos visto como el término de *revolución* tiene su fundamento en una estructura mítica y cristiana. Aunque fomenta la libertad, la igualdad y la fraternidad<sup>266</sup>, fue en la modernidad más bien el sostén de dos grandes regímenes totalitarios. Es el nacimiento de estos regímenes que presenciaron nuestros dos directores.

El descubrimiento de las raíces míticas de la *revolución*, ligada a la lucha de clases marxista, no es un invento reciente, así como no lo era la toma de poder en su nombre. Citaré al mismo Mircea Eliade, para que haya un continuidad con el capítulo anterior y porque considero que da un ejemplo de cómo la *revolución* se apodera del mito, y cumple con sus funciones:

En cuanto al comunismo marxista, no se ha dejado de poner en relieve sus estructuras escatológicas y milenaristas. Hemos señalado hace poco que Marx había vuelto a tomar uno de los grandes mitos escatológicos del mundo asiático-mediterráneo, es decir, el papel redentor del Justo (en nuestro días, el proletariado), cuyos sufrimientos están llamados a cambiar el estatuto ontológico del mundo.<sup>267</sup>

---

<sup>266</sup> Dice un discípulo de Eliade a propósito de la Revolución Francesa: “De modo insólito, los impulsos religiosos inherentes a las luces, cobraron gran fuerza por primera vez no en su variante reglamentada por el autor ni en su dimensión contestataria y antirreligiosa, sino en la revolución francesa, donde no por azar ciertos conceptos básicos del anuncio neotestamentario resurgieron como lemas políticos: Libertad (‘Cristo nos liberó para que vivamos en libertad’, Gálatas 5,1), igualdad (‘Ya no hay esclavo ni libre..., pues todos vosotros sois uno en Cristo Jesús’, Gálatas 3, 28) y fraternidad (‘Uno solo es vuestro Maestro, mientras todos vosotros sois hermanos’ Mateo 23,8).” Eliade, 1996, p. 503.

<sup>267</sup> Eliade, 1973, p.173.

Esto nos puede dar una idea de porqué esta palabra tenía su llamativo. Su gran atractivo venía también a causa del difundirse de las filosofías historicistas. Éstas, al eliminar a dios, mostraban sus límites a la hora de conjurar el miedo al paso del tiempo y el miedo a los acontecimientos históricos.

El mismo término *historia*, concepto básico de la filosofía moderna, nos pone los mismos problemas que el término *revolución* a la hora de hacer un análisis poético-político de nuestro autor. A menudo se ha escrito de sus películas: “intentó rescribir la historia”, “salió del mito para entrar a la historia”... El término permanece vacío de significado a la hora de encontrar en él un referente concreto: “hechos históricos”, “historia de Brasil”, “historia de la Roma antigua”; así creo que ha pasado a propósito del término *mito*, el cual gravitaba en las frases “la película es mítica”, “el mito en Glauber Rocha”, en lugar de: “mito fundacional”, “mito cristiano”.

Antes de regresar al tema de la revolución y sus matices marxistas considero oportuno detenerse un momento en el término de historia. Queriendo resumir algo que centralmente interesa este trabajo, se puede decir que el marxismo, con el cual nuestros dos autores se han en algún momento identificado, fue una filosofía historicistas con consecuencias transhistóricas; una filosofía que no veía a la *historia* como una serie de acontecimientos arbitrarios sino, más bien, como algo estructurado:

El marxismo reserva, sin embargo, un *sentido* a la historia. Para el marxismo los acontecimientos no son una sucesión de arbitrariedades; acusan una estructura coherente y, sobre todo, llevan a un fin preciso: la eliminación final del terror a la historia, la “salvación”. Es por ello que al término de la filosofía marxista de la historia se encuentra la Edad de Oro de las escatologías arcaicas. En ese sentido es cierto decir que Marx no sólo ha “hecho que la filosofía de Hegel volviera a poner los pies en la tierra”, sino que asimismo ha revalorizado en un nivel exclusivamente humano el mito primitivo de la Edad de Oro, con la diferencia de que coloca la Edad de Oro *exclusivamente al final de la historia* en vez de ponerla *también* al principio.<sup>268</sup>

Hegel tuvo que postular el *espíritu absoluto* para poder conjurar el miedo a la historia (acontecimientos históricos) y justificar asimismo las injusticias y atrocidades del mundo. Marx las justifica haciendo de ellas parte de una *meta*: paralelamente la “salvación” del cristianismo y la “promesa” de la Edad de Oro, el regreso al mundo sin

---

<sup>268</sup> Eliade, 1985, p. 137.

injusticias. De hecho como filosofía fue un intento, dice Eliade, de conjurar el *mal* del mundo haciendo de este mal un *mal necesario*.

Es suficiente esta breve explicación como para darnos cuenta del poder de seducción que tuvo esta filosofía en el siglo pasado, haciendo que un mito escatológico encontrara lugar en la historia (acontecimientos históricos) entendida como “tiempo continuado” y ya no como “tiempo eterno” propio del mito arcaico.

Lo mismo hizo el cristianísimo. Éste justificó su cuerpo de creencias colocando el nacimiento de Cristo en una fecha históricamente reconocible, o mejor dicho, fundando sus verdades en la existencia histórica de Cristo. De hecho, siempre Mircea Eliade, nos recuerda los vínculos mesiánicos que comparten el marxismo y el cristianismo allí en donde necesitan del papel “redentor del Justo” que se sacrifica para cambiar el estado de las cosas:

En efecto, la sociedad sin clases de Marx y la consecuente desaparición de las tensiones históricas hallan el precedente más exacto en el mito de la Edad de Oro que, según las múltiples tradiciones, caracteriza el comienzo y el fin de la Historia. Marx ha enriquecido ese mito venerable con toda una ideología mesiánica judeocristiana: por una parte, el papel profético y la función soteriológica que otorga al proletariado; por la otra, la lucha final entre el Bien y el Mal, que fácilmente podemos aproximar al conflicto apocalíptico entre Cristo y el Anticristo, seguido por la victoria decisiva del primero. Es aún significativo que Marx retome por su cuenta la esperanza escatológica judeocristiana de un *fin absoluto de la historia*; se aparta con ello de otros filósofos historicistas (Croce y Ortega y Gasset, por ejemplo), para quienes las tensiones de la historia son consubstanciales a la condición humana y por lo tanto no pueden ser jamás completamente abolidas.<sup>269</sup>

Con esto se puede bien entender que la ideología marxista tomando el papel de una teología creaba una esperanza que, otras filosofías más pesimistas, al negarla, dejaban al hombre delante de una “nada” insoportable.

Por eso —dice Mircea Eliade— fue fácil para esta filosofía radicarse en la mente del hombre moderno: tan angustiado por lo relativo de los eventos históricos, de los cuales parecía no tomar parte, y por lo terrorífico de la muerte sin una promesa de salvación.

---

<sup>269</sup> Eliade, 1991, p. 4.

Lo que es interesante en todo este discurso escatológico del marxismo es que los dos autores, tanto Glauber como Buñuel, aunque simpatizaron en algún momento con las ideas marxistas, parecieron alejarse de ellas en otro momento.

Hemos visto que simpatizar con este principio fue algo normal al inicio del siglo pasado; consecuencia de lo que se volvería esta filosofía en mano de pocos elegidos, serán las reflexiones del final del siglo, cuando empieza a ser evidente el fracaso de las dos revoluciones ejecutadas en nombre del marxismo (la rusa y la cubana). Una más exhaustiva crítica del marxismo como ideología que sostiene un estado totalitario se volvería obligatoria en buena parte de los pensadores.

Tanto Buñuel como Glauber parecen sufrir los efectos de estos fracasos, y maduran este sufrimiento en su crítica al marxismo como ideología y su consecuente transformación en doctrina.

Agregamos que Mircea Eliade reconoce que esta visión escatológica historicista, característica del marxismo, es en la modernidad una reflexión que preocupaba más bien a un pequeño número de personas, a una elite:

...una fracción muy grande de la población de Europa, por no hablar de los otros continentes, vive todavía actualmente en esa perspectiva tradicional, anti "historicista". De modo que en primer lugar es a las elites a las que se plantea el problema, puesto que son las únicas obligadas, cada vez con mayor rigor, a tener conciencia de su situación histórica.<sup>270</sup>

Tanto Glauber como Buñuel eran o fueron parte de una elite.

Glauber en el contexto brasileño, gozaba de una posición familiar bastante acomodada, así como Buñuel venía de una familia burguesa la cual le permitió al comienzo de su carrera vivir con una cierta tranquilidad.

Sus preocupaciones, entonces, nacen del discutir su posición frente a la sociedad. La crítica a la burguesía y a la Iglesia en Buñuel o la crítica a la alienación del hombre causada por estas dos instituciones en Glauber, pueden ser leídos como signos de la necesidad de encontrar el propio lugar en la sociedad.

La moral surrealista de uno y el protestantismo del otro matizarán este conflicto personal en la búsqueda de una alternativa para soportar las «injusticias del mundo» (tema que comparten con toda una generación).

---

<sup>270</sup> Eliade, 1985, p. 139.

El pensamiento marxista de hecho sirvió a los dos autores para reconocer la posibilidad de un cambio necesario en la sociedad. Será su uso indiscriminado por parte de líderes mesiánicos y estados represivos, lo que les hará abandonar, no las ideas marxistas sino su adhesión al ala más ortodoxa de esta corriente de pensamiento.

Esto pasaría por algo muy peculiar que distingue los dos autores y que los emparenta: la conciencia de que el sacrificio personal para bien de la colectividad dejaba desnuda una necesidad humana: la libertad.

Los dos defenderán este principio aún cuando choque claramente con los intereses de la comunidad, la cual, según los preceptos marxistas ortodoxos, debía de sacrificarse en nombre de la revolución, sacrificando así su propia libertad.

Siempre Mircea Eliade me ayudará a revelar cómo la libertad del hombre moderno se vacía de significación a la hora en que demuestra que, para ser libre, hay que sacrificar la misma libertad:

...cuanto más moderno se torna [el hombre] —es decir, cuanto más desprovisto de defensa ante el terror a la historia—, tanto menos posibilidad tiene de hacer, *él*, la historia. Pues esa historia, o se hace sola (...), o bien tiende a dejarse hacer por un número cada vez más restringido de hombres, los cuales no sólo prohíben a la masa de sus contemporáneos intervenir directa o indirectamente en la historia que ellos hacen (o que *él* hace) sino que disponen además de medios suficientes para obligar a cada individuo a soportar las consecuencias de esa historia para *él*, es decir, a vivir inmediatamente y sin cesar el espanto de la historia.<sup>271</sup>

Mircea Eliade comparando al hombre arcaico con el hombre moderno reconoce que la “libertad de hacer la historia que se jacta el hombre moderno es ilusoria” y a lo mejor la libertad se reduce a “dos posibilidades:

1º, oponerse a la historia que hace esa limitada minoría (y en este caso tiene la libertad de elegir entre el suicidio y el destierro);

2º, refugiarse en una existencia subhumana o en la evasión.”<sup>272</sup>

Reconoceremos aquí que los dos cineastas resolvieron con el destierro el problema de su “libertad”. Se podría aquí debatir si viene al caso la cita, siendo que tanto Glauber como Buñuel se exiliaron de un régimen derechista y no comunista.

---

<sup>271</sup> Eliade, 1985, p. 143.

<sup>272</sup> Eliade, 1975, p. 150.

Daremos por sentado que un régimen sea cual sea, implica el mismo sacrificio de libertad así como el reconocimiento incondicionado del Jefe:

De modo natural, el marxismo y el fascismo, por ejemplo, deben llevar a la constitución de dos tipos de existencia histórica: la del jefe (el único verdaderamente “libre”) y la de los adeptos que descubren en la existencia histórica del jefe, no un arquetipo de su propia existencia, sino el legislador de las gestas que les están provisionalmente permitidas.<sup>273</sup>

De hecho el apoyo concedido a líderes políticos como Stalin o Castro por parte de Buñuel y Glauber, no fue nunca decididamente declarado. Además no habrá por parte de ellos un compromiso concreto a la hora de hacer filmes; mejor aún, los dos cineastas defenderán a lo largo de sus vidas, la necesidad del artista de estar completamente libre en el proceso de creación. Rechazarán firmemente cualquier imposición o presión política. En algunos casos se expondrán o preferirán exponerse al escándalo y a las críticas de los más extremistas, más que volverse discípulos incondicionales de los líderes. Prefirieron, en fin, ser representantes de sí mismos más que de una ortodoxia política.

Esto, repito, no excluye una simpatía hacia la filosofía marxista; ésta, evidentemente, quedó reflejada allí en donde los dos autores prefirieron tratar la temática social dentro de sus filmes o en la preocupación para la parte más desprotegida de la población. Lo que sí nunca permitieron es que sus películas se volvieran apologías de un régimen, panfletos al servicio del poder constituido; menos aún que ellos mismos fueran instrumento de ese poder. En fin, nunca fueron un buen ejemplo de “artista comprometido”, lo que equivaldría a perder su libertad individual.

Su planteamiento político fue un ejercicio de crítica dentro de la izquierda, y no una aceptación pasiva de las bondades del estado comunista, y lo logros de la revolución hecha gobierno. De allí los constantes ataques por a sus filmes parte de la izquierda radical.

No es en tal caso extraño que en *A idade da terra* Glauber hable de *democracia* y revele que una de las protagonistas está inspirada en Rosa Luxemburgo. Como se sabe, es esta intelectual quien reconoció la necesidad de un socialismo democrático y la falta de este principio básico en las ideas bolcheviques:

---

<sup>273</sup> Eliade, 1985, p. 144.

Sólo la vida sin obstáculos, efervescente, lleva a miles de formas nuevas e improvisaciones, saca a luz la fuerza creadora, corrige por su cuenta todos los intentos equivocados. La vida pública de los países con libertad limitada está tan golpeada por la pobreza, es tan miserable, tan rígida, tan estéril, precisamente porque, al excluirse la democracia, se cierran las fuentes vivas de toda riqueza y progreso espiritual. (...). Toda la masa del pueblo debe participar. De otra manera, el socialismo será decretado desde unos cuantos escritorios oficiales por una docena de intelectuales"<sup>274</sup>

Viene al caso también mencionar que ella delante de las posiciones cerradas de los más extremistas recordara el significado de la palabra *libertad* como bien de todos y no como “privilegio especial”:

La libertad sólo para los que apoyan al gobierno, sólo para los miembros de un partido (por numeroso que éste sea) no es libertad en absoluto. *La libertad es siempre y exclusivamente libertad para el que piensa de manera diferente*. No a causa de ningún concepto fanático de la "justicia", sino porque todo lo que es instructivo, totalizador y purificante en la libertad política depende de esta característica esencial, y su efectividad desaparece tan pronto como la "libertad" se convierte en un privilegio especial"<sup>275</sup>

Es tal vez esta visión la que realmente reflejaba las ideas de nuestros dos directores. Su defensa de la libertad personal frente a una libertad condicionada a exaltar el estado surgido de una revolución, se reflejaría en la resistencia a hacer películas de tesis, cuyo interés artístico se habría por eso mismo reducido.

No creo relevante demostrar si los dos cineastas eran conscientes o no a la hora de definir y elaborar cinematográficamente la crisis que sufría entonces toda una generación.

Lo que si me parece interesante es ver cómo Glauber creyó en algún momento reconocer en la obra y vida de Buñuel el camino para que un artista estuviera a la altura para trabajar temáticas de interés y al mismo tiempo imponer su visión del mundo libremente sin condicionamientos externos. Glauber leyó en él esta actitud de hombre

---

<sup>274</sup> Luxemburgo, 1976, p. 211.

<sup>275</sup> Ídem, pp. 209-210. Las itálicas son mías.

político, comprometido consigo mismo y con la sociedad, al tiempo que crítico con la misma ideología que apoyaba.

Diría Glauber, de Buñuel, y esto es lo que nos interesa y quiero señalar:

Queriendo hacer la revolución por medio de la conciencia libre de cada hombre, entre izquierda & derecha, es la particular tercera posición de quien no acepta el mundo capitalista, católico & burgués; de quien duda del nuevo mundo que se construye en nombre de la Historia. Buñuel, mientras tanto, estará siempre decidido por la sociedad en donde el hombre pueda estar más libre;<sup>276</sup>

## 7.2 CONTRA EL ORDEN VIGENTE

Claro está, después de esta pequeña introducción, que Glauber se reflejaba en las mismas preocupaciones y inquietudes sociales tratadas por Buñuel. Deberíamos ahora encontrar más fácil de entender porque ambos estaban vinculados a una cierta idea de *revolución*, la cual a esta altura podemos definir, manteniendo su vertiente marxista (meta-histórica y cristiana), como ‘cambio de época’, ‘restauración del orden justo’ y ‘cumplimiento de la *promesa*’.

Ambos, después de todo, vivieron las más grandes esperanzas revolucionarias del siglo pasado, al mismo tiempo que las más grandes decepciones en el fracaso de los sistemas nacidos de éstas ideologías.

Siempre Antonio Castro Bobillo en su ensayo sobre Buñuel nos habla de la decepción política buñueliana y de la consecuente desilusión en la última época cinematográfica del autor. Así empieza su ensayo:

Lo primero que llama la atención en este autor es la perseverancia de sus convicciones. Lo único que parece haber modificado el transcurso de los años es su creencia en la posibilidad de transformar el mundo. (...) las razones de esta actitud son claras; Buñuel ha pasado por una época de grandes esperanzas –la revolución surrealista, que suponía el adecuado complemento de la precedente revolución soviética –y que ha terminado en sucesivos fracasos. La revolución soviética da paso al estalinismo; la concesiones surrealistas chocan con las directrices del realismo socialista...<sup>277</sup>

---

<sup>276</sup> Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel, en anexos. Los “&” son del autor.

<sup>277</sup> Castro, 1981, p.19.

Es Buñuel como Glauber un artista del calibre que no puede aceptar ningún tipo de sumisión, nadie debe decirle cómo o qué filmar. La anécdota de *Los olvidados* y las críticas reaccionarias del partido comunista francés, lo dejan bien claro. A Buñuel mismo las razones de los ataques a la película le parecen “pueriles, ridículos” y añadirá: “éste es uno de los comportamientos de los partidos comunistas con lo que siempre estoy en desacuerdo”.<sup>278</sup>

A la par que Buñuel, Glauber consideraba que la actitud de una cierta izquierda, era reaccionaria con su obra a la hora de juzgar cómo debían o no debían ser sus películas. Pesaba sobre el autor la exigencia de cumplir su papel de *hombre comprometido*, necesario para la izquierda a la hora de divulgar el discurso del partido (el que realmente se llamaba de realismo socialista). Dice Glauber:

Los sistemas culturales en vigor, de derecha y de izquierda, están sometidos a una razón conservadora. El fracaso de las izquierdas en Brasil es producto de este vicio colonizador. La derecha piensa de acuerdo a la razón del orden y del desarrollo. La tecnología es el ideal mediocre de un poder que no tiene más ideología que el dominio del hombre a través del consumo. Las respuestas de la izquierda (ejemplifico otra vez el caso de Brasil) fueron paternalistas con respecto al tema central de los conflictos políticos: las masas pobres.<sup>279</sup>

La política en Glauber entonces abandona la fe ciega en un ‘jefe de estado’, o el apoyo directo a un ‘estado socialista’. Su planteamiento es crítico, cosa que a la ortodoxia izquierdista latinoamericana y europea no podía gustar. Pero su discurso está obviamente dirigido a quién habla en nombre del “pueblo”, desvinculándolo de su esencia fundamental: el individuo.

Es muy probable que esta atención al individuo esté vinculada a la formación protestante de Glauber y también explicaría el porque de la famosa frase: “El pueblo es el mito de la burguesía”. Ésta frase, citada con fervor en contra de los burgueses toma en cuenta, guste o no, sobre todo una ola de intelectuales de izquierda: “La razón de la izquierda se revela heredera de la razón burguesa europea”<sup>280</sup> dirá Glauber.

La hostilidad hacia la izquierda no es en Glauber, como se ha visto, gratuita. Su crítica estaba fundamentada en la necesidad de un arte de calidad. Éste solo podía darse

---

<sup>278</sup> Buñuel, 1996, p. 236.

<sup>279</sup> Estética del Sueño, en anexos.

<sup>280</sup> Ídem.

en total libertad. La lucha por la libertad del artista, que Glauber reconoce como actitud constante en el trabajo de Luis Buñuel, es entonces el centro de su discurso político. El artista debe ser libre, porque éste tiene la tarea de “liberar” a las personas:

La izquierda en Brasil soy yo (...) la izquierda, en el área intelectual soy yo y a mi lado reconozco a Lula, a los líderes sindicales, a los líderes campesinos (...) esta mentalidad de usar el arte para catequizar a las personas es una mentalidad altamente reaccionaria, porque la función del arte es liberar a las personas.<sup>281</sup>

Este discurso nos vuelve a recordar a Rosa Luxemburgo, su moderación al interno del partido y sus críticas hacia quién menospreciaba “las libertades democráticas básicas del pueblo”<sup>282</sup>.

Los parecidos son muy interesantes. La “crítica” para Glauber es parte de la participación del artista en la política. Lo que no puede aceptar (y tampoco Buñuel) era que tanto la derecha como la izquierda quieran decir al cineasta lo que debe filmar, “para poder cobrarle así favores del pueblo, quien es el mayor usuario de las películas.”<sup>283</sup>

Para Glauber, ya lo dijimos, el gran error de la izquierda latinoamericana fue el de actuar a través del populismo<sup>284</sup>. O sea, basarse en axiomas del tipo: “hablemos de cosas sencillas que el pueblo pueda entender”.<sup>285</sup> Este tipo de razonamiento (reflejo de una actitud política, según Glauber, típicamente latinoamericana) es considerada por el autor como una falta de respeto al público.<sup>286</sup>

Y es el propio Glauber que habla del director español como de quien mantiene su libertad respecto a los partidos políticos. Ampliaré la cita arriba mencionada para que quede claro en el discurso que estamos tratando:

Queriendo hacer la revolución por medio de la conciencia libre de cada hombre, entre izquierda & derecha, está la particular tercera posición de quien no acepta el mundo capitalista, católico & burgués; de quien duda del nuevo mundo que se construye en

---

<sup>281</sup> Rocha, *Folha de São Paulo*, sábado 9 de junio de 1979. Entrevista en la cual, como ya señalé, Glauber responde a las críticas hechas por la izquierda brasileña.

<sup>282</sup> Luxemburgo, 1976, p. 196; cf. pp. 208-209.

<sup>283</sup> Cf. p. 59 de esta tesis.

<sup>284</sup> “No al populismo” es el título de uno de sus ensayos. Rocha, 2004, p. 132, esta edición no mantiene la original separación del ensayo en sub-capítulos, así como se divulgó a la época. También existe un ensayo de 1972, “El populismo sólo comunica analfabetismo” (Rocha, 1972).

<sup>285</sup> Rocha, 2004, p. 132.

<sup>286</sup> Cf. p.59 de esta tesis.

nombre de la Historia. Buñuel, mientras tanto, estará siempre decidido por la sociedad adonde el hombre pueda estar más libre; aunque algunos precipitados lo clasifiquen de anarquista de derecha, Buñuel, después de *Viridiana* (gran éxito en la cortina de hierro) y *La fièvre monte à El Pao* (la más violenta bofetada que la dinastía de los Francos y Batistas podía recibir), anduvo de buenas relaciones con los comunistas.<sup>287</sup>

“El surrealista de antes es el anarquista de hoy” sigue Glauber: sirve a la revolución en la medida en que hiere a las bases de las instituciones del capitalismo, pero quedará siempre condenado por no servir a los jefes de la revolución, habla con el lenguaje del “oprimido” no por esto haciendo de este lenguaje un medio paternalista para callarlas y controlarlas:

*El surrealismo en su obra es el lenguaje por excelencia del hombre oprimido.* He aquí, sin descifrar el enigma individual de Buñuel, lo que me parece esencial en su obra; he aquí desde un punto de vista intelectual latinoamericano, lo que se puede extraer de históricamente válido para una política de liberación, en la cual, como en todas las épocas el arte juega un papel importante en el proceso de la conciencia popular.<sup>288</sup>

El ‘arte revolucionario’, entonces, en Glauber se sale del marco marxista institucionalizado. De hecho es en la “Estética del Sueño”, como ya vimos, que expresará la necesidad de reformular el significado de este concepto:

«Arte revolucionario» fue la palabra obligada en el Tercer Mundo en los años sesenta y continuará siéndolo en esta década. Creo, sin embargo, que la mudanza de muchas condiciones políticas y mentales exige un desarrollo continuo de los conceptos de Arte revolucionario.<sup>289</sup>

Es obvio que, al reformular la significación de ‘arte revolucionario’; al identificar en la obra de Buñuel el lenguaje del oprimido; al considerar el papel del artista como individuo libre antes que hombre comprometido, estamos delante de una concepción de la filosofía marxista más bien lejana de la utilizada en los sistemas totalitarios que marcaron el siglo pasado.

---

<sup>287</sup> Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel, en anexos.

<sup>288</sup> Ídem, en anexos.

<sup>289</sup> Estética del Sueño, en anexos.

Puede que ni Glauber, ni Buñuel llegaran a desacreditar a las dos revoluciones que conmovieron al mundo entero y que tanta expectativa creaban en Latino America y en Europa.

Lo que de cualquier forma encontramos interesante es que, en ausencia de denuncia, lo que se manifestará será una recurrente revaloración de la democracia como único modelo capaz de regresarle al hombre su libertad.

Si bien en Glauber Rocha esto se manifestará con más evidencia en sus últimos textos así como en su última película *A idade da terra*, por lo que tiene a que ver con Buñuel no es tan fácil de demostrar: de él nos queda una sola declaración sobre el tema. Al parecer en *Mi último suspiro* el director al hablar de la corrupción en México termina afirmando que “sin eso [sin la corrupción], la Constitución mexicana, una de las mejores del mundo, podría permitir una democracia ejemplar en Latino America”<sup>290</sup>.

Glauber será más directo al defenderla como solución para la libertad del hombre, en *A idade da terra*. Al final del filme, en su largo monologo, apela a una “democracia sin adjetivos” y en sus últimas declaraciones y entrevistas seguirá defendiendo la neutralidad en su profesión y la necesidad de la democracia:

Brasil no se desarrolla fácilmente ni en el capitalismo ni en el socialismo (...) Yo vivo más allá de los partidos políticos. No me interesa la dogmática. Yo me considero artista como Lula es considerado metalúrgico (...) la historia sopla hacia la democracia.<sup>291</sup>

Se podría objetar, en lo que toca a Glauber, que su estancia en Cuba y su larga amistad con intelectuales cubanos serían prueba de su simpatía al régimen castrista. Una película como la Erick Rocha<sup>292</sup> confirmaría esta posición del artista. Pero creo que hay que tomar, por ejemplo, con la justa distancia tanto las cartas publicada por Alfredo Guevara, como las afirmaciones del mismo Glauber en esas cartas (dado que éste es uno de los pocos materiales difundidos en español). El brasileño tuvo problemas ideológicos, documentados, con el entonces director del ICAIC a la hora de montar *Historia de Brasil* (que será terminado en Roma en 1973). La causa era que en el

---

<sup>290</sup> Buñuel, 1996, p. 249.

<sup>291</sup> Rocha, 2006b, p.11.

<sup>292</sup> *Rocha que Voa* (2003) es un homenaje a Glauber, realizado por el hijo de su último matrimonio. El cortometraje es muy interesante por el material documental que conlleva, pero le falta objetividad histórica allí en donde omite todos los problemas de orden ideológico que Glauber resintió durante su estancia en Cuba.

documental aparecían lo que para Alfredo Guevara eran críticas a la Unión Soviética<sup>293</sup>. No olvidemos además que la revista *Cine Cubano* publicó las cartas glauberianas con largos cortes, una censura que voluntaria o no, por sus omisiones sigue siendo significativa. Esto no le quita valor documental a estas cartas, aunque considerando sus escritos como documentos más confiables, podemos enfrentarnos a ideas más bien contrarias a las del régimen cubano. Todo esto sobre la base del significado que asume la palabra ‘revolución’ en sus escritos (sobre todo cuando está acompañada del adjetivo “estética”) y su necesidad de libertad artística. Bajo estas exigencia se hará explícita la crítica al régimen cubano, como mecanismo opresor del artista. Se evidenciaría este hecho en varias declaraciones y escritos, en los cuales Glauber se desvinculaba de un sistema de gobierno que quería (según él mismo director) utilizarlo:

La preocupación de los intelectuales cubanos es porque ellos saben que yo no estoy teledirigido. (...) Mi líder es el general Geisel y ahora el general Figueiredo, punto y fin. (...) Si quieren apreciar mis películas, que las aprecien, si quieren pasar, que pasen, ahora no voy a ser un elemento utilizado por la política internacional cubana. Tengo críticas serias a la revolución cubana. Respeto a Fidel Castro, pero tengo críticas. Los cubanos lo saben. (...) no tengo ningún compromiso con la Habana, estuve en Cuba invitado por el ICAIC porque al público le gustan mis películas, estuve como cineasta.<sup>294</sup>

---

<sup>293</sup> Cf. Teixeira, 1997, p. 293.

<sup>294</sup> Citado por Villaça, en *Revista Brasileira de Historia*, n. 44, 2002, p. 9. Cf. también la entrevista de Pereira M. y Buarque H. publicada en el libro *Patrulhas ideológicas*, San Paulo, Brasiliense, 1980; recogida en el Catálogo de Pesaro de 1981 (Rocha, 1981b, p. 243). La polémica de Glauber Rocha y el caso cubano está desarrollada y bien documentada en: Rocha, 1997, p. 50; Pierre, 1987, p. 63; Villaça, 2002, p. 9; y sobre todo en Teixeira Gomes, 1997, pp. 243-295.



**CAP. 8**

**INCIDENCIAS BUÑUELIANAS EN EL LA CONCEPCIÓN  
RELIGIOSA DE GLAUBER ROCHA**



## 8.1 RELIGIÓN COMO COMPENDIO DE “ESTÉTICA” Y “POLÍTICA”

Las consecuencias religiosas en el discurso estético y político ya las he expuesto en los capítulos anteriores. Las conexiones entre los tres temas es contundente para entender el peso que tiene la visión de la religiosidad en ambos directores.

La vida religiosa se vuelve para ellos una ‘ética’ a seguir en un mundo que ellos ven injusto.<sup>295</sup> Una ética que quiere sustraer el poder a sus representantes (las Iglesias) y devolverlo al hombre creyente (el individuo).

Siempre en los capítulos anteriores hemos informado que sus formaciones religiosas fueron sustancialmente diferentes. Veamos lo que puede provocar estas diferencias.

### 8.1.1 Protestantismo

No es de poca importancia saber que Glauber Rocha tuvo una formación protestante y que al mismo tiempo creció en un ambiente caracterizado por el sincretismo de varios cultos. Esto ayuda a entender muchas cosas sobre su capacidad de interpretación de los textos bíblicos<sup>296</sup>, así como —añadiríamos— de los textos políticos.

Un tipo de ‘actitud’ en constante ‘crítica’ es característico del protestantismo, cuya separación de la Iglesia Católica Romana vino a especificar su necesidad, como grupo de fieles, de leer y interpretar las lecturas sagradas y la palabra de Dios fuera de la liturgia apostólica. Combatieron en fin una oficialización jerárquica del culto. Así lo explica Richard Schaeffer:

De manera similar, «la reunión en torno a la palabra de Dios» —es decir, la lectura de la Biblia en común no sólo durante la celebración del culto sino también en casa o en asambleas privadas— llegaría a adquirir un sentido hierofánico en las comunidades protestantes. Allí se experimentaba la presencia eficaz de la palabra divina que se revelaba poderosa en el «despertar» del hombre a un «nuevo nacimiento».<sup>297</sup>

---

<sup>295</sup> Cf. Castro, 1981, p.26, Rocha, 2006b, p. 18 y p. 99 de esta tesis.

<sup>296</sup> Forma del protestantismo la “«revalorización hierofánica» de la lectura bíblica y del testimonio de fe”: Eliade, 1996, p.520.

<sup>297</sup> Ídem, p.520.

Las diferencias con los católicos eran evidentemente netas, sigue el texto:

Por parte de los católicos, se daba una correspondiente «devaluación» de ese trato familiar de la Biblia, que se entendía como «rasgo distintivo de la confesión protestante» y suscitaba la sospecha de «particularismo» y «sectarismo»; esto era contrario a la vocación docente de la Iglesia, que garantizaba la propia ortodoxia mediante la audición exclusiva de la palabra de Dios explicada por el sacerdote.<sup>298</sup>

Entonces lo que diferenciaría las dos actitudes religiosas sería la lectura de la Biblia, en un caso interpretada por sus fieles en el otro por el sacerdote. Todo esto ayuda a comprender como la lectura de la Biblia se vuelve en Glauber Rocha una experiencia religiosa personal y no el cumplimiento de una Ley jerárquica. Este pensamiento religioso se reflejaría, a su vez, en la política, en una flexibilidad en la lectura de los textos marxistas, logrando un acercamiento a estos textos no absolutista, sino crítico.<sup>299</sup>

Se explicaría también su interés por el cine y por la figura de Luis Buñuel, identificándolo como el cineasta portavoz de una ética vuelta a la búsqueda de la felicidad del individuo en la comunidad y crítico con la Iglesia Católica y sus dogmas.

De hecho es al individuo que el protestantismo regresa su religiosidad. Es cierto que en la primera producción del director brasileño, se puede ver una cierta crítica al uso de la religión como elemento de ‘alineación’. Esta actitud es por supuesto muy cercana a la idea marxista de la religión como «opio del pueblo».

Así mismo reconocemos en su evolución posterior otro postulado marxista que es que “la religión es, por un lado, expresión de la miseria real, y por otro protesta contra esa miseria.”<sup>300</sup> A este postulado podemos reconducir, la idea glauberiana de que “La pobreza es la carga autodestructiva máxima de cada hombre y repercute

---

<sup>298</sup> Eliade, 1996, p. 520.

<sup>299</sup> Para entender la importancia que ha tenido la crítica protestante hacia los absolutismos religiosos cf. Eliade, 1996. Éste explica bien como a partir de la Revolución Francesa empieza —con palabras del mismo Eliade— “un «camuflaje de lo sagrado» mediante su «identificación con lo profano»”. Lo que correspondería a dar a la vida pública y a la política un fundamento religioso, no reconociéndolo como tal. En la filosofía esto se expresará en el movimiento de los idealistas alemanes y en particular en la filosofía kantiana antes y hegeliana después. Lo religioso reflejado en la política persistirá en siglo XIX, y —nos explica el mismo Schaeffer— aún en las filosofías modernas que intentan hacer una crítica a la religión: “Así, pues, a fines del siglo XIX se enfrentaban unas a otras tres concepciones principales de la religión. La primera, de cuño burgués y liberal, veía la religión, sobre todo en el cristianismo protestante, una fuente de libertad posrevolucionaria, por cuanto la cultura parecía determinada a separarse de la religión en sentido estricto y convertirse así en cultura secularizada. Un segundo concepto de la religión hacía de ésta, por una parte, la expresión de una alienación social, y por otra la anticipación de una sociedad futura donde dicha alienación habría quedado superada y la «protesta» contra la misma no tendría ya base real.” (Cf. Eliade, 1996, pp. 531-548)

<sup>300</sup> Citado por Eliade, 1996, p. 545. Original en: OFME, I, 1980.

psíquicamente en tal modo que este [ser humano] pobre se convierte en un animal de dos cabezas: una es fatalista y sumisa a la razón que lo explota como a un esclavo. La otra, en la medida en que el pobre no puede explicar lo absurdo de su propia pobreza, es naturalmente mística.”<sup>301</sup>

La diferencia está en las conclusiones a la que se llega con la lectura de la primera respecto a la de Glauber. Para Marx la religión es evidencia de la miseria y por esto hay que eliminarla de la vida pública. En Glauber es igualmente evidencia de la miseria y precisamente por eso hay que revalorarla como elemento útil a la reflexión. La mística será en Glauber el punto de inflexión para alejarse de una idea leninista o estalinista de Marx, y será el detonador de una nueva religiosidad cristiana.

En todo esto es importante reconocer una visión del mundo y de la religión que tiene su base en el pensamiento protestante, en un concepto básico de esta rama del cristianismo y que es el papel fundamental que cubre el individuo en la comunidad. Es la responsabilidad individual que caracteriza la vida en estas comunidades.

En estos términos ya no se está postulando una ausencia de la religión, como quería la ortodoxia marxista, sino una religiosidad más parecida a una *ética*, así como se configura en la religión protestante.<sup>302</sup> El ‘amor’ entre los hombres se revelará el punto de partida para identificar a esta ‘ética’ o ‘moral’ del hombre religioso. El reflejo político de esta actitud se identificará claramente con un despertar en los textos del director, de la conciencia democrática, única vía para la libertad del hombre y de la sociedad.

Se verá entonces más claramente como la “moral personal” que defendía Buñuel se ajustaba muy bien a esta visión del mundo. Esto valdrá también por el valor que Buñuel tenía del ‘amor’, derivado de su inicial pertenencia al grupo surrealista.

Estas palabras sacadas de *Mi último suspiro*, explican bien lo quiero decir:

---

<sup>301</sup> Estética del Sueño, en anexos.

<sup>302</sup> A este propósito es interesante ver como la filosofía del siglo XIX sigue buscando Dios en el mundo, y aún cuando no se mencione a Dios, sigue buscando un porqué a la necesidad del hombre de una religión. Así se pasa por Kant y su moral dirigida a la «esperanza», y por Hegel con el «espíritu absoluto». Luego, Feuerbach, reconocerá la religión como engaño; Freud la interpretará como signo de la inmadurez del hombre. Pero todavía no se perseguirá lo religioso hasta el ingreso del marxismo en el ámbito político y cultural del siglo XX. Este último anulará, por vía dialéctica, la esperanza que estos filósofos habían dejado al hombre: “pero cuando esta anulación se busca como efecto del esfuerzo moral por el que los hombres con su acción política tratan de instaurar un «orden moral del mundo», la moralidad degenera en terror, como sucedió durante la revolución francesa.” (Eliade, 1996, p. 562.)

Aún hoy pienso en ello y cuando alguien me pregunta qué era el surrealismo, respondo invariablemente: un movimiento poético, revolucionario y *moral*.<sup>303</sup>

Más adelante, en el mismo libro, afirma:

En la época de nuestra juventud, el amor nos parecía un sentimiento poderoso, capaz de transformar una vida. (...) Amar nos parecía indispensable para la vida, para toda acción, para todo pensamiento, para toda búsqueda.<sup>304</sup>

Si el ‘amor’ pertenece al código de conducta de Buñuel, en Glauber es referencia constante en sus escritos. La “Estética del Hambre” lo menciona por primera vez para definir la ‘violencia’, pero es en su última película que cobra un sentido ético así como lo vemos en Buñuel. Los Cristos, protagonistas del filme, reflejarían esta exigencia. Así como el largo monólogo del director, al final del film, reitera esta necesidad. Queda claro que el protestantismo marca esta actitud ética del hombre y los personajes del filme, como el mismo director, se hacen portavoz de esta ética. Para que sea así debe haber libertad para el hombre y para garantizar la libertad debe existir un sistema político democrático. Pero también el protestantismo marcaba una diferencia esencial con el catolicismo, que como religión, no permitía libertad alguna y sobre todo no respetaba las otras religiones, volviéndose, con el tiempo, dictatorial con respecto a quien no profesaba su credo<sup>305</sup>. Es en fin el protestantísimo una religión crítica con quien no deja al hombre sus responsabilidades de hombre adentro de una comunidad. Esto es importante también para entender como Glauber pasó de una crítica a la religión como ‘alienación’ a una propuesta de religión como ‘lugar de fraternización’.

### **8.1.2 “Alineación” o crítica a la Institución**

La libertad es el tema que toca tanto a la política como a la religión. No hará falta recordar la posición de Buñuel respecto a la Iglesia Católica. Su formación católica, fuente primaria de sus películas, le llevará no tanto a criticar a la creencia, sino más bien a la institución que la quiere representar. De hecho, con la promulgación del pecado y del perdón, Buñuel le reconoce a la Iglesia el logro, a lo largo de su historia,

---

<sup>303</sup> Buñuel, 1996, p. 124.

<sup>304</sup> Ídem, p. 172.

<sup>305</sup> Cf. Küng, 2009, pp. 106-109.

de someter enteras generaciones y dejarlas desamparadas frente al temor a Dios. Así lo dice en su biografía:

En alguna parte entre el azar y el misterio, se desliza la imaginación, libertad total del hombre. Esta libertad, como las otras, se la ha intentado reducir, borrar. A tal efecto, el cristianismo ha inventado el pecado de intención.<sup>306</sup>

El ejercicio de crítica, que para el director brasileño es una disciplina necesaria, es lo que caracteriza entonces al director español y lo hace un cineasta admirable en la medida en que su actitud (crítica), es positiva en el ámbito del cine comprometido socialmente.

Siempre Buñuel es quien atribuye a la Iglesia Católica el hecho de ser un obstáculo para la libertad humana. Cualquier posibilidad de libertad para el hombre, parece sopesarse a partir de su vinculación a lo que la Iglesia Católica dicta en el tiempo: eso vale también en el ámbito político ya que una vez institucionalizada, la Iglesia Católica intuye la forma más ventajosa de mantener su poder, aliándose definitivamente con las clase sociales altas. Este aspecto lo evidencia Antonio Castro Bobillo en un ensayo dedicado al director español:

Buñuel analiza el papel social jugado por la Iglesia a través de los siglos. Y, ante la certeza de su alianza con los poderosos, en detrimento de los humildes, sus constantes pactos con el poder –cuando no lo detentaba personalmente– y su prédica del sufrimiento en la tierra, para poder gozar en el paraíso, comprende que lo que se está defendiendo es la institucionalización de la injusticia, la justificación de la dictadura y, en definitiva, la sumisión ante cualquier poder.<sup>307</sup>

Es fácil, a este punto, entender lo que podía interesarle a Rocha del cine de Buñuel. También es fácil reconocer cuáles puntos se ajustaban mejor a su idea de crítica. Esto sobre todo a la luz del discurso ya mencionado de la ‘libertad’ como derecho inalienable del hombre y también a la luz de una coincidencia de ideas sobre el poder de la Iglesia Católica y su vinculación con los poderosos. Los temas se reforzaban además en el contexto latinoamericano en donde la Iglesia Católica seguía y sigue

---

<sup>306</sup> Buñuel, 1996, p. 205.

<sup>307</sup> Castro, 1981, p. 26 .

teniendo mucho poder persuasivo captando los favores de gran parte de la población más pobre.

A todo esto hay que juntar la visión cinematográfica de estos temas, que es al fin y al cabo lo que más le interesaba a Rocha. Es en sus películas que, dice Glauber, Buñuel muestra sus críticas. Éstas estarían bien representadas en la transfiguración del Cristo en su cine, un Cristo representante de las injusticias cometidas en su nombre.

De hecho, para que la Iglesia Católica tuviera una respuesta a su llamada al sometimiento (a las leyes de Dios) necesitaba más que el apoyo económico de los poderosos. Su hegemonía necesitaba una misión para justificar el mal generalizado. Necesitaba un culto implantado en la promesa de una ‘vida mejor’ y bajo el ‘ejemplo’ de un hombre humilde y pobre, que por su dios sacrificara la misma vida.

No quiero analizar el uso del tema religioso por parte de Buñuel en sus películas y menos interpretar su trabajo sobre la figura del Cristo. Pero estos elementos me sirven en la medida en que me permiten hacer una relación entre los dos directores, y para subrayar en su momento, no tanto lo que Buñuel quiere decirnos, sino más bien que es lo que Glauber está sacando de la visión buñueliana de la Iglesia Católica.

La visión que Glauber tiene de la Iglesia Católica, refleja esta misma idea de sumisión al poder constituido y la de una alianza con los poderosos para dejar al hombre más humilde atado a leyes superiores que él mismo no puede explicar. En las palabras de Mircea Eliade:

Se ha dicho que el gran mérito del cristiano, frente a la antigua moral mediterránea, fue haber valorado el sufrimiento: haber transformado el dolor, de estado negativo, en experiencia de contenido espiritual «positivo». La aserción vale en la medida en que se trata de una *valoración* del sufrimiento y aún de *buscar* el dolor en sus calidades salvadoras (...) Hablamos aquí, evidentemente, del sufrimiento en cuanto *acontecimiento*, en cuanto *hecho histórico*, del padecimiento provocado por una catástrofe cósmica (sequía, inundación, tempestad, etc.) o una invasión (incendio, esclavitud, humillación, etc.) o las injusticias sociales, etc.<sup>308</sup>

Así el sufrimiento se apoya en la promesa de una ‘vida mejor’, lo que garantiza y justifica también la explotación en términos terrenales.

---

<sup>308</sup> Eliade, 1985, p. 90.

En sus primeras películas las preocupaciones de Glauber van más allá del catolicismo: *Barravento* se rige sobre las creencias afro-brasileña y *Deus e o diabo na terra do sol* muestra un fanatismo sincrético.

Esto no impedirá que Glauber reconozca en la denuncia buñueliana a la institución católica, un indicio de liberación cultural del ser humano a través del cine (elemento éste que interesa muchísimo al director brasileño siempre atento a las problemáticas del subdesarrollo y su adaptación cinematográfica).

Así, la visión que Glauber tiene del papel de la Iglesia Católica respecto a la pobreza reinante en el Tercer Mundo es la misma que él identifica en las películas de Buñuel: la alianza de la Iglesia con las clases altas de la sociedad impide una liberación total del hombre en esta vida, basado en la promesa de una vida mejor en un más allá (o *in illo tempore* como diría Mircea Eliade).

Bajo este aspecto de la religiosidad (la vida en un más allá) es que Glauber configura sus primeras películas. Allí—como ya dijimos en el capítulo de Religión<sup>309</sup>— personajes como los del santo Sebastião se caracterizan por el binomio rebeldía/castigo a la par que los demás protagonistas no religiosos. El castigo es lo que oculta la idea de ‘libertad’; es, digamos, el chantaje permanente que —según Buñuel— utiliza la Iglesia Católica para mantener su hegemonía. En una visión tan radical del culto, en donde este mismo se confunde con la política de la opresión, se pueden encontrar paralelos con la crítica buñueliana a la religión como recurso de represión de la libertad individual.

Todo esto no quiere decir que Buñuel no crea en nada, ya que vimos que cree en su propia moral.<sup>310</sup> Y es esta misma ‘moral’ la que elogia Glauber en sus textos críticos sobre el director español (tal vez porque es en ese sentido más cercana a su formación protestante).

Concluiremos, entonces, que el postulado implícito de una crítica a la “alienación” del hombre por parte de una doctrina religiosa (la que impone sumisión o la que acepta esta sumisión) tiene su referente en un concepto más amplio y cívico de libertad del individuo. Esto dará a la visión religiosa de ambos connotaciones peculiares que contemplan tanto a las herejías como a la vivencia espiritual de sus personajes.

---

<sup>309</sup> Cf. p. 66 de esta tesis: “En el caso de la película *Barravento*, Glauber nos muestra a través de la dialéctica rebeldía/castigo un mundo en donde rebelarse es también aceptar y confirmar la existencia del culto y su eficacia, al menos social. La misma eficacia social que tiene la Iglesia sobre sus seguidores, dejando bien claro los términos de castigo y de salvación.”

<sup>310</sup> Dice Buñuel siempre en su biografía *Mi último suspiro*: “...creer o no creer son la misma cosa. Si se me demostrara ahora mismo la luminosa existencia de Dios, ello no cambiaría estrictamente nada en mi comportamiento.” Buñuel, 1996, p. 204.

A este punto, puede verse lo que podía interesarle a Rocha del cine de Buñuel. También pueden reconocerse los puntos de la concepción religiosa de Buñuel que se ajustaban mejor a su idea de ‘crítica permanente’, lección tomada del protestantismo.

### 8.1.3 Cristianismo

Lo que acabamos de demostrar se reconecta con lo que dijimos a propósito de la figura de Cristo en el capítulo “Incidencias buñuelianas en la estética de Glauber Rocha”, así como en el capítulo “Incidencias buñuelianas en la concepción política de Glauber Rocha”. Cristo es el punto de partida para las críticas de Buñuel y el punto de llegada para reformular la religiosidad del hombre en Glauber. Como hemos visto la representación de Cristo en los dos directores difiere a la propia base de lo que quieren mostrar de la religión. Pero una cosa depende de la otra. Para que pudiera ‘resucitar’ en el cine, el Cristo de Glauber, digámoslo así, necesitaba antes ser filtrado por el tamiz de la crítica cinematográfica. Debían señalarse los siglos de injusticias cometidas en su nombre para regresar, así como lo quieren los protestantes, a representar una ética fundada en el amor entre los hombres<sup>311</sup>.

Mostrar las consecuencias de la influencia que recibe Rocha de Buñuel, para la representación de Cristo, será una de las tareas de los dos capítulos siguientes. Quede claro en ese análisis que Glauber parte de una visión protestante sobre este personaje y que Buñuel será la referencia para que el director brasileño retome cinematográficamente el tema de la vida de Cristo. Las implicaciones políticas del cristianísimo ya las hemos encuadradas en el capítulo anterior así como su vinculación con el marxismo y sus derivados. Solo se puede añadir que la multiplicación de Cristo, en la última película del director, no hace más que reflejar el respeto al que llegan las reflexiones glauberianas sobre la religión y las religiones. Así es que el Cristo Indio, en los cuarenta días de peregrinación en los cuales deberá enfrentarse a Satán, será iniciado por un Babalaô<sup>312</sup>.

---

<sup>311</sup> Cf. el análisis de *A idade da terra* en anexos.

<sup>312</sup> Sacerdote del Candomblé

**CAP. 9**

**RASGOS BUÑUELIANOS EN LA PRIMERA ETAPA DEL  
DIRECTOR: LAS PELÍCULAS**



## 9.1 DE BARRAVENTO A TERRA EM TRANSE

El primer largometraje de Glauber Rocha nace de un proyecto ajeno. *Barravento* es una obra juvenil. Aun así tiene muchos de los elementos que caracterizarán su obra más madura. Hay ahí el primer germen de un interés por los temas sociales. El argumento: las formas de explotación sobre los pescadores de la comunidad mostrada en la película. También hay ahí el primer indicio de otro interés: el religioso, ya sea como crítica o como rasgo de identidad cultural.

Así reza la didascalia inicial del filme (fotos 1-5):

No litoral da Bahia vivem os negros pescadores de "xareu", cujos antepassados vieram escravos da Africa. Permanecem até hoje os cultos aos Deuses africanos e todo êste povo é *y el pueblo está dominado por un misticismo trágico.*

1

cravos da Africa. Permanecem até hoje os cultos aos Deuses africanos e todo êste povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a *Aceptan la miseria, el analfabetismo y la explotación*

2

até hoje os cultos aos Deuses africanos e todo êste povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade *con la pasividad característica de los que esperan el reino divino.*

3

esperam o reino divino. "Yemanjá" é a rainha das águas, "a velha mãe de Irecê", senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores. *"Barravento" é o momento de violência.*

4

da e castiga os pescadores.  
"Barravento" é o momento de  
violência, quando as coisas de  
terra e mar se transformam,  
quando no amor, na vida e no  
meio social ocorrem súbitas  
*cuando en el amor, en la vida y en el  
medio social ocurren cambios súbitos.*

5

El *barravento* (traducible como 'tempestad') es, nos dice la didascalía, la violencia devastadora del cambio en el amor, en la vida y en el medio social. Hay aquí, dice I. Xavier, unas "reverberaciones cósmicas"<sup>313</sup>, dado que Glauber nos muestra la aldea como una unidad colectiva, integrada a un Orden: el entorno (la naturaleza) y la comunidad (los rituales religiosos que la rigen).

En el filme la profecía del 'barravento' se cumple a causa de la desfloración de Aruã, el futuro jefe espiritual de la aldea, y así será interpretado por la comunidad de pescadores.



6



7

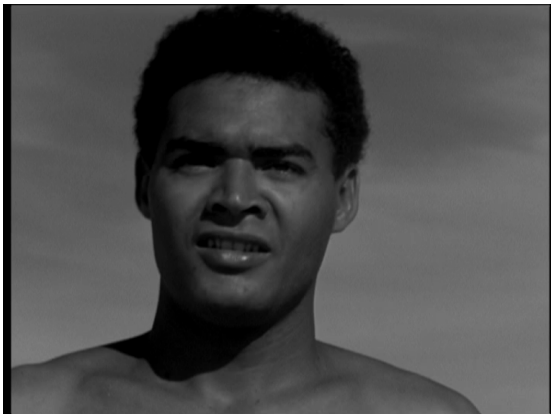
Firmino, un viejo aldeano proveniente de la ciudad, convence a Cota (una mujer de la aldea), para que seduzca a Aruã, de modo que éste pierda su virginidad y con ella sus poderes de Santo (foto 6). Las intenciones de Firmino son buenas: quiere convencer Aruã de ayudarlo a concienciar a la aldea. Piensa que de ese modo la aldea evitará la

---

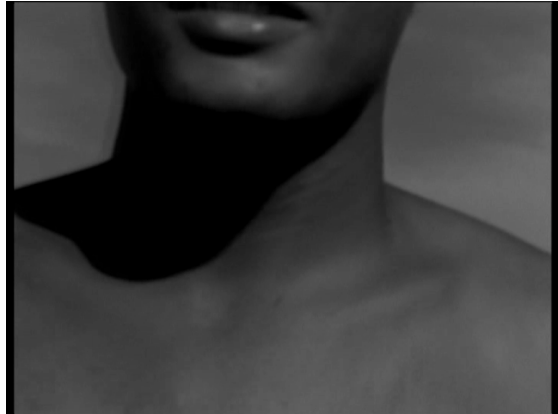
<sup>313</sup> Xavier, 1983, p. 28.

explotación laboral. Para hacerlo debe demostrarle a Aruã que la ‘magia’ es sólo una superstición.

Las escenas que siguen a la pérdida de la virginidad nos presentan un nuevo hombre, feliz por el descubrimiento de su sexualidad (foto 7). Esta escena en particular está muy bien descrita en *Sertão mar* de I. Xavier, en donde se reconoce el pasaje del cuerpo sexuado de Aruã a la llegada del barravento (foto 8-13) como “una mediación entre el cielo y la tierra; si quisiéramos, entre el microcosmos (la comunidad y su tierra natal) y el macrocosmos (la naturaleza).”<sup>314</sup>



8



9



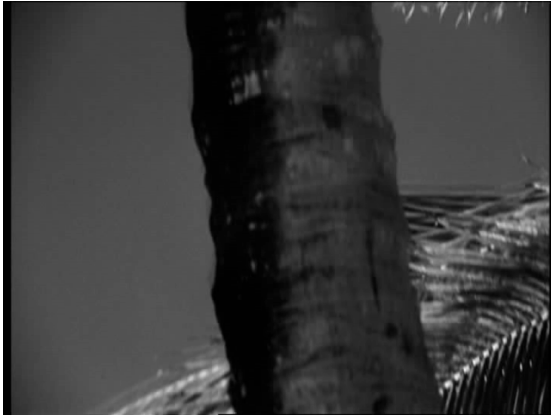
10



11

---

<sup>314</sup> Cf. Xavier, 1983.



12



13

Esta misma relación erotismo-conciencia aparece, como evidenciaré, en la trama de *Subida al cielo* de Luis Buñuel, aunque el desarrollo del filme del español vaya en otro sentido.

Estamos, de hecho, en el filme de Buñuel, frente a una sociedad sin curas y sin iglesias lo que podría ayudar a comprender, no obstante las dificultades, el éxito de la trayectoria del personaje. El protagonista de *Subida al cielo*, Oliverio, cede finalmente a las provocaciones de Raquel, una joven de su pueblo, en el pico de una montaña (fotos 14-15). La traición (porque Oliverio es casado) se consuma justamente en el ‘cielo’.



14



15

A la llegada del viaje que están haciendo juntos, Oliverio al despedirse de Raquel le pregunta si necesita algo, ya que dentro de poco él irá de regreso: -Por si querías algo...- le dice.

A lo que la chica le responde: -Lo que quería ya lo tuve.

Serán estas palabras, junto con la imagen de Raquel, las que evocará Oliverio en el lecho de muerte de su madre, recuerdos que le llevarán a actuar con firmeza para que se cumpla la voluntad de su madre, y en último término la de él mismo (fotos 16-18).



16



17



18

Si el acto sexual despierta la conciencia, Buñuel parece sugerir que sólo se puede obtener lo que uno quiere en una sociedad sin instituciones religiosas opresivas, instituciones en las que Aruã vive y que deberá rechazar y abandonar para poder sobrevivir.

Por otro lado, nos dice Ismail Xavier, que Firmino, el extranjero de la aldea, es el barravento. Con su llegada, el personaje, activa la tempestad, demostrando la humanidad de Aruã, y haciéndole rechazar su esencia semidivina.

La estructura de *Barravento* así como la analiza el mismo Ismail Xavier, se caracteriza por repeticiones cíclicas del pasado (el mundo de los ancestros) en el presente (el ritual), actualizando la leyenda del barravento —así como la interpretan los aldeanos. Pero algo muy particular pasa. Aruã, tomar la decisión de partir, rompe con el

ritual y se decide por aceptar la incertidumbre: como dice Ismail Xavier, entra en la *historia* (la incertidumbre de la vida), saliendo del *mito* (repetición de la eternidad). Imitando de ese modo la trayectoria implícita de Firmino.

Esto significaría también que, como Firmino, Aruã regresará al pueblo para que otro barravento se desarrolle.

Así podemos encontrar dos factores supuestamente contradictorios, como si Glauber dejara dos lecturas de la película: una que confirma la verdad del mito, y que se interpreta como efectivo según las creencias de la aldea; otra, que se interpreta en términos modernos como la conciencia de la individualidad respecto a la comunidad, la conciencia de Aruã, quien decide dejar la aldea.

Esta decisión no afectará a la comunidad, la cual tiene su justificación religiosa de los acontecimientos. Las dos visiones, más que sugerir una solución, dejan abierta la problemática: la vida religiosa como identidad y la separación de la comunidad como esperanza de una vida alternativa.

Esta actitud propensa a buscar la individualidad en la comunidad, recuerda lejanamente otras actitudes de los protagonistas buñuelianos. Aruã es un desilusionado, ha perdido su confianza en los poderes divinos, ha perdido su fe. Su actitud es la del hombre que toma conciencia de sus limitaciones y de su *humanidad*. Este es el proceso por el cual parece pasar el Padre Nazario en *Nazarín*; en este personaje hay un “desvanecimiento de la ilusión de la divinidad y el descubrimiento de la realidad del hombre”<sup>315</sup>. Para Octavio Paz, esta película cuenta “la desaparición de la figura de Cristo en la conciencia de un creyente sincero y puro”<sup>316</sup>. La desaparición y la pérdida de los dioses es lo que le sucede a Aruã, tras perder la virginidad. Más aún, este reconocimiento de los propios límites humanos, aparece en Aruã, cuando se hace patente la ineficacia de sus acciones (la muerte de varios aldeanos al desencadenarse el barravento); del mismo modo sucede en el caso de Nazario, en tanto que condena, sin querer, a aquellos que lo acompañan en su ejemplo de cristiandad: la prostituta Andara es ajusticiada (foto 19) y Beatriz se va con el hombre que la hecho sufrir toda la vida (foto 20).

---

<sup>315</sup> Paz, 2000, p. 38.

<sup>316</sup> Ídem, p. 38.



19



20

La revelación de la ineficacia e inutilidad de los preceptos y gestos de Padre Nazario la encontramos en otra escena del filme, en el diálogo entre el cura y el delincuente que lo defiende en la cárcel en donde ha sido encerrado (Foto 21-22).

-Usted pa'lado bueno yo pa'lado malo. Ninguno de los dos servimos para nada.



21



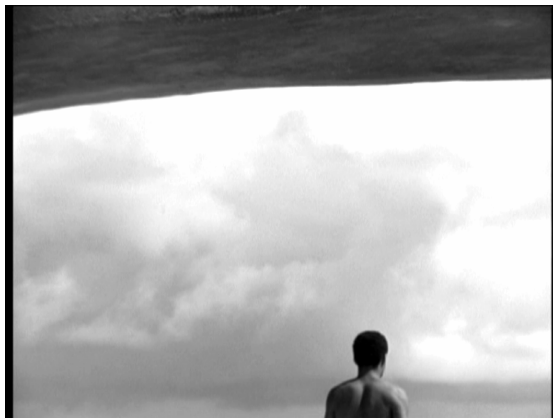
22

Pero hay también otro elemento que llama la atención.

El descubrimiento de la sexualidad de Aruã con el reconocimiento de su humanidad. Aruã estaba destinado a ser el jefe espiritual de la aldea, Aruã estaba protegido por los dioses y por ese motivo tenía poderes sobrenaturales. Al descubrir que no tiene esos poderes y al descubrirse humano, Aruã decide dejar la aldea, dejar la comunidad, dejar los rituales mágicos que han perdido su sentido e, iniciar un camino sin una dirección determinada.

Padre Nazario se encuentra en una situación parecida, al dejar a las mujeres que le seguían y al dejar la cárcel en la cual le han encerrado.

Aruã y Padre Nazario se van, sin dirección alguna (fotos 23-24). Lo que se puede ver es que ambos, como luego otros personajes de los dos autores, desdibujan el camino: la incertidumbre hace al hombre libre.



23



24

Aruã en fin toma conciencia con su sexualidad de su impotencia social, cosa a la que Padre Nazario llega de otra forma; pero Glauber reconoce que hay otro personaje que pasa por un proceso similar al de Aruã, que renuncia a su papel en la comunidad religiosa. Dice Glauber:

Toda la carga erótica de Viridiana es transferida por la adoración del pequeño Cristo crucificado que trae consigo: llegando a la casa de su tío, en su cuarto, ella se desnuda del hábito. La cámara muestra discretamente sus bellas piernas (foto 25), la mujer aparece cuando la santa se desnuda.<sup>317</sup>



25

---

<sup>317</sup> Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel, en anexos.

Es ella que descubrirá a través de la sexualidad la inutilidad de sus acciones. La sexualidad marca el ingreso en la individualidad, en una toma de conciencia:

Viridiana toma conciencia de la carne; se suelta el pelo; apostará siempre con el bello Jorge, que no es otro que Francisco Rabal, el creador del Padre Nazario (..) Viridiana no se desespera. Toma conciencia del sexo, de la santidad inútil, del mundo que no puede ser enfrentado con la pureza del Padre Nazario y sí con la naturalidad de quien inicia su proceso de identificación realizando primero el sexo para poder realizar después las ideas.<sup>318</sup>



26



27



28



29

Aruã, Viridiana y Padre Nazario deciden abandonar el *mito* por el mundo, y reconocen la inutilidad de la santidad frente a la vida real y a los problemas sociales. De hecho, cuando se habla de problemas sociales ¿no es en Viridiana que Glauber reconoce

---

<sup>318</sup> Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel, en anexos.

la sutileza de Buñuel quien pone en un mismo plano —para evidenciar el contraste— la ‘gracia divina’ y la ‘explotación humana’? Dice Glauber:

Es en *Viridiana* que este montaje adquiere, por primera vez en la historia del cine, un sentido trascendente, incluso más allá del efecto óptico de los clásicos del cine soviético: los mendigos, dirigidos por la monja virgen, abandonan el trabajo en el campo y, a medio día, se hincan para rezar el Ave María. Imágenes inquietas del trabajo obrero son introducidas irregularmente a medida que los hombres rezan, agradeciendo la felicidad de cada día: la sucesión de estas imágenes de albañiles, carpinteros y aserradores crea, al mismo tiempo que la gracia religiosa, una monstruosa corriente de esclavización.<sup>319</sup>



30



31



32



33

---

<sup>319</sup> Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel, en anexos.



34



35



36



37



38



39



40



41

Estas imágenes (fotos 30-41) son muy diferentes de las que nos propone Glauber en *Barravento*, en donde el trabajo tiene el ritmo de la comunidad, de sus rituales, de su integración cósmica. Pero es cierto que esta integración cósmica, no hace sino aumentar la diferencia entre la realidad de la explotación y la ineficacia de las creencias, pareciéndose más a lo que Viridiana propone según el mismo Glauber: un contraste que marca más profundamente la explotación y la esclavización del hombre.

*Deus e o diabo na terra do sol*, segundo largometraje del director brasileño, aborda la misma crítica respecto a las formas de alienación y explotación del hombre. Como hemos visto en los capítulos anteriores, hay en esta película una preocupación por equiparar varios tipos de violencia: la del coronel, la de la policía, la del beato y la del *cangaçeiro*. Todas estas *instituciones* son la causa de la explotación y alienación del hombre. Un ejemplo. Después de que Manuel, el vaquero que protagoniza el filme, se rebelde a su patrón, es introducida en la película la figura del santo Sebastião: un santo, que *tiene la bondad en sus ojos y a Jesucristo en el corazón* (fotos 42-43).



42



43

Manuel ve en él una esperanza de salvación. La descripción del santo es contundente por lo que será capaz de hacer. De hecho la bondad en los ojos y el amor de Jesucristo contrastan desde el primer momento con su violencia fanática. De la imagen del santo bondadoso y cristiano pasamos a una serie de acciones horribles, entre las cuales el sacrificio de un bebé (fotos 44-49).



44



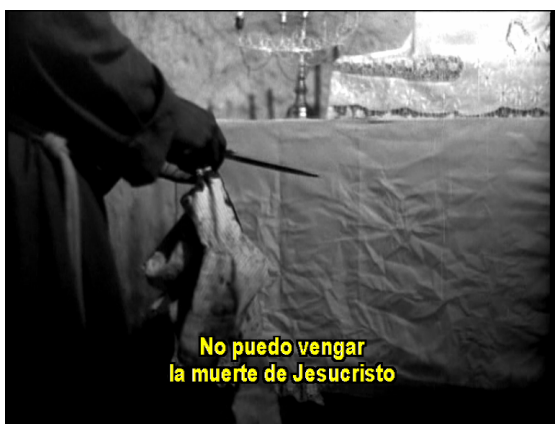
45



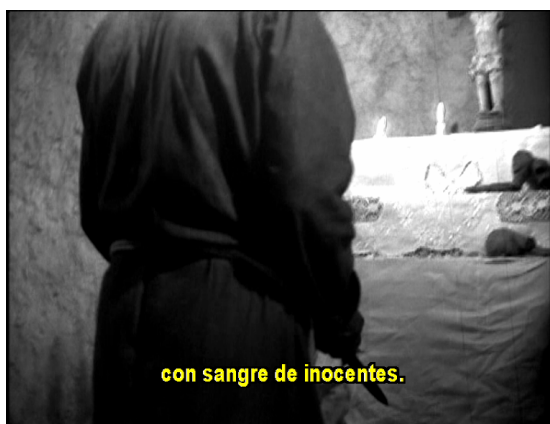
46



47



48



49

Es este último acto que convence a Rosa de matar al santo y a Manuel de huir con ella.

Con todo, hay que reconocer el parecido en el tratamiento de la imagen a la hora de mostrar la monstruosidad de la violencia justificada y ejecutada en nombre de Cristo. Una escena en particular llama la atención: el saqueo por parte de Manuel y los *cangaçeiros* en una casa de unos jóvenes recién casados. En el momento en que Manuel agarra el crucifijo del mueble de la sala, escuchamos los gritos de la joven esposa que, sabemos, está siendo violada por Corisco (foto 50).



50

Hay en esta escena un recurso parecido al que Buñuel usa en *La edad de oro*. En particular, la escena en que los “cuatro temibles malvados” salen del castillo de Selliny. Reconocemos la figura de Cristo, como primero en salir del castillo, aunque la didascalia nos haya avisado que se trata del duque de Blangis. Luego, una chica sangrante sale del portal y el depravado duque de Blangis, la conduce al interior (fotos 51-53). Es allí, delante del portal, que escuchamos un grito, antes de ver de nuevo al Cristo-Duque salir rejuvenecido. La imagen de Cristo vinculada al estupro sostiene una misma crítica. Ambos directores omiten la imagen de la violación (y la muerte, en uno de los casos), pero la reiteran a través del sonido del grito en off. La asociación violencia-Cristo aumenta su eficacia visiva en el film.



51



52



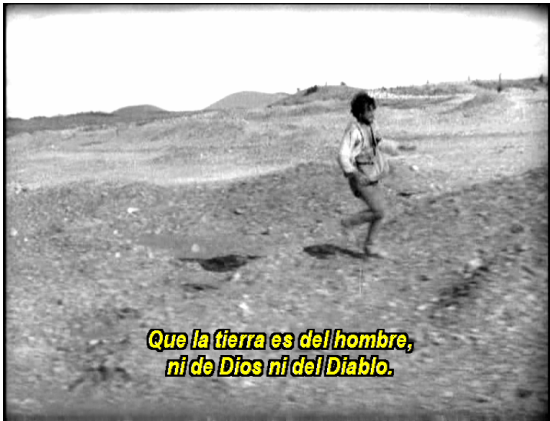
53



54

Después de abandonar a santo Sebastião, Manuel ve en Corisco un nuevo salvador, lo que le hace repetir el camino ya emprendido con el santo: entrar en un círculo de violencia del cual es difícil salir. Es así que Manuel y Rosa empiezan una carrera hacia el mar, según reza el texto de la canción final. Lo que realmente muestra la imagen es que están corriendo sin dirección (foto 55). Al mar llegará solamente la cámara cinematográfica (foto 56).

Esta falta de dirección al final de la película nos recuerda el atontado caminar de Padre Nazario (foto 57) y de Aruã (foto 58), quienes abandonando sus respectivas comunidades (la Iglesia en un caso, la aldea en otro), se hallarán en un camino sin una dirección cierta. Al encontrarse libre, el hombre se ha de buscar un camino, porque la tierra, como dice el final de *Deus e o diabo na terra do sol*, no es de dios ni del diablo, pero sí del hombre.



55



56



57

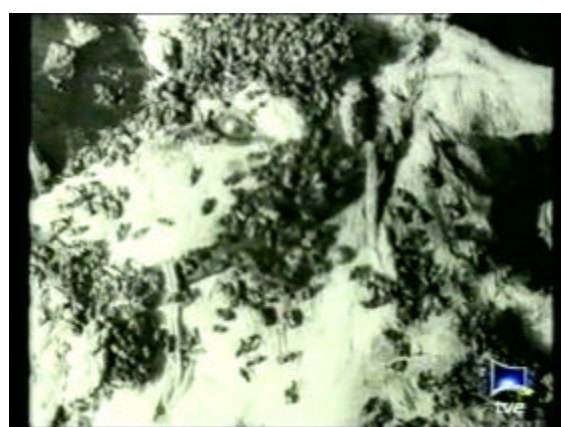


58

Para terminar con *Deus e o Diabo* me queda hablar del paralelo entre los cadáveres de los burros de *Un perro andaluz* y de *Las Hurdes* (fotos 59-60), con el de una vaca en la escena inicial del film de Rocha *Deus e o diabo na terra do sol* (fotos 61-62). Cita cinematográfica o no, el paralelo permanece en la mente de todo espectador, el cadáver de un animal con los insectos devorándolo.



59



60



61



62

Pero es en otro filme que el hombre libre siente el peso de la libertad: *Terra em transe*. La película es la pérdida de la fe en un credo, ahora sí, sin solución de salvación.

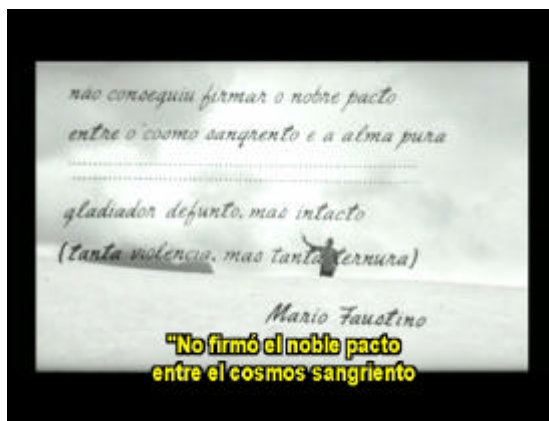


63



64

El filme se abre con la muerte de Paulo (fotos 63-64), un poeta políticamente comprometido, y un flash-back nos hace revivir en sus recuerdos los hechos que le han llevado hasta allí. Su muerte — recita el poema que abre y cierra el film— es la de quién no ha firmado “el pacto entre el cosmos sangriento y el alma pura, gladiador difunto, pero intacto, tanta violencia pero tanta ternura”.



65

Para un análisis completo y muy bien hecho de esta película remito a un artículo de Robert Stam<sup>320</sup>, que describe adecuadamente tanto el significado de la película como el trabajo de escritura fílmica utilizada por Glauber.

Lo que ahora destacaré es que Glauber Rocha consigue, como el mismo Robert Stam señala, crear un reflejo convulso de la realidad en la que vive un individuo. El filme evita resolver o sintetizar las contradicciones de la realidad: más bien las evidencia, haciendo que el filme sea, en su misma estructura, ambiguo y confuso a los ojos del espectador.

Michael Schwarze reconoce en Buñuel esta misma actitud, cuando dice:

Buñuel desconfía del realismo socialista, pero desconfía también de la experiencia realista de la estética idealista. Según la opinión de Buñuel, cuando el arte reconcilia las contradicciones en lugar de ponerlas al descubierto sin miramientos, está mintiendo.<sup>321</sup>

Michael Schwarze, pone como ejemplo los finales de las películas de Buñuel, en donde, contraviniendo las reglas del melodrama en su época mexicana, revierte las expectativas del espectador. En este sentido, reconocemos la muerte de Pedro de *El bruto* (foto 66), la de Jaibo y Pedro de *Los olvidados* (fotos 67-68), como rupturas de las expectativas de los códigos cinematográficos que piden o el castigo o la absolución.

Pero como dice el mismo Shwarze, en un mundo injusto, no se salva nadie, ni los buenos ni los malos<sup>322</sup>.

---

<sup>320</sup> Stam; Johnson, 1995, p. 150.

<sup>321</sup> Schwarze, 1988, p. 91.

<sup>322</sup> Cf. ídem.



66



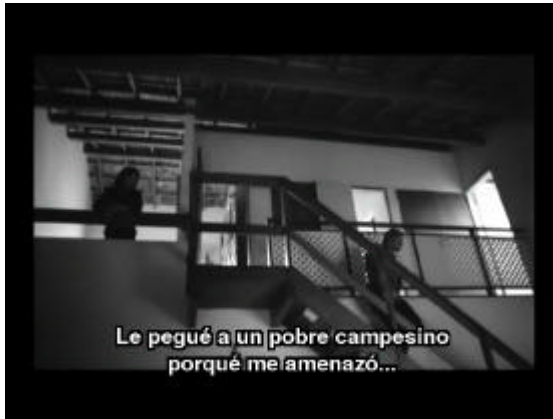
67



68

En su contrapartida brasileña, Glauber Rocha está con *Terra em transe* rompiendo los mismísimos y frágiles límites entre lo bueno y lo malo: éstos, al confundirse y mezclarse, no dejan sino el sabor de lo inacabado.

Otra cosa es interesante de este filme: su constante referencia al ‘pueblo’ y la constante dialéctica de amor-odio hacia esta palabra. He aquí la puesta en práctica, el referente fílmico de “la Estética del Sueño”: “el pueblo es el mito de la burguesía”. Esa burguesía a la que Paulo pertenece (como los mismos Glauber y Buñuel) y de la cual el personaje intenta separarse sin lograrlo.



69



70

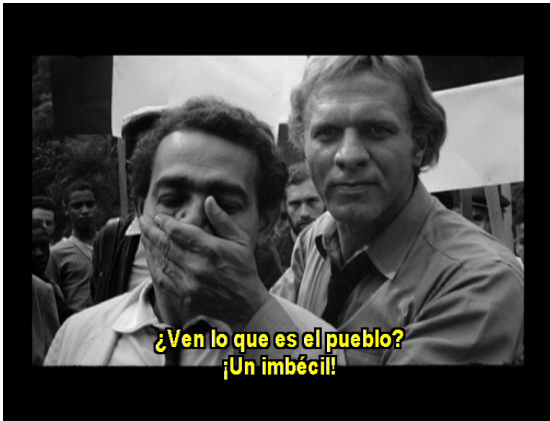


71



72

Así que Paulo representa esa clase de intelectual burgués que al rechazar su propio origen piensa que tiene la obligación de salvar al pueblo. Pero el 'pueblo' es todavía algo abstracto, así como abstracta era la idea de 'campesino': de hecho, a la mitad de la película, el personaje 'quiere' que el campesino sea cobarde y servil, 'quiere' probarle que lo es. Tanto la clase dirigente como los intelectuales representantes del 'pueblo' muestran en el filme esta actitud. "El pueblo es una masa de analfabetos, el pueblo es ignorante", como lo repetirá Paulo en el mitin de Vieira.



73

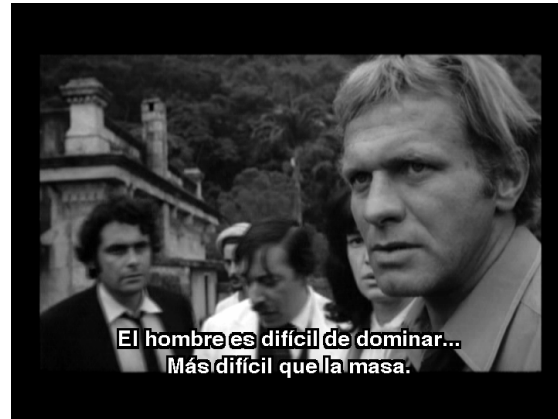


74

Sin embargo, en el mismo mitin Paulo, al criticar la actitud violenta del líder, se deshace de la palabra abstracta y define finalmente al pueblo como grupo de hombres difíciles de dominar.



75



76

Esto me parece muy interesante, dado que por todo el filme el protagonista es tachado por los que le rodean, de ser un irresponsable político, un anarquista, una copia sucia de Diaz (o sea ‘burgués’). En fin, es tachado de ser un poeta quien, al no comprometerse, ha perdido su posibilidad de representar al pueblo. Pero, más que perderla, se la quita él mismo para mantener su independencia. El poeta, de hecho, en *Terra em transe*, es valorado según su capacidad de servir a uno u otro lado del poder; ser un poeta comprometido o un poeta liviano. No hay medios términos. Paulo sufre la ruptura entre la individualidad y lo colectivo. Esto significará su muerte, pero también la reafirmación de su libertad de elección.

Conciencia individual y problemática social. Son temas que, enfrentados, crean esa ambigüedad, y producen así mismo una contradicción difícil de leer en términos de coexistencia, cosa que según Glauber preocupaba también a Buñuel:

Si en *Los olvidados*, como en *Las Hurdes*, y *La fièvre monte à El Pao*, el autor hizo una obra de nítido carácter social y político; si Buñuel enfrenta la moral de la Iglesia y del Estado y no se coloca en la posición de un moralista; si no acepta para sí mismo cualquier forma de orden vigente —esto no significa que niegue la posibilidad de un nuevo orden. No hace una obra didáctica porque no quiere defender la moral. No es un individualista porque se preocupa de las raíces que esclavizan al hombre. Descubriendo en las entrelíneas la extrema felicidad del amor y del sexo, lo que Buñuel propone es un nuevo orden a partir de una absoluta libertad.<sup>323</sup>

Robert Stam, en su artículo sobre *Terra em Transe*, da una definición de «transe», palabra que en portugués conlleva simultáneamente los significados de ‘movimiento frenético’, ‘delirio personal’ e ‘histeria colectiva’.<sup>324</sup>

‘Delirio personal’ e ‘histeria colectiva’: el transe es el único medio para expresar esta dialéctica, para mostrar esta contradicción.

Al coincidir Glauber Rocha y Luis Buñuel en una misma idea básica, que es que «el mundo es injusto»<sup>325</sup>, los dos encuentran en la libertad personal una alternativa para la felicidad colectiva. En fin, los dos trabajan la escisión entre individuo y sociedad, entre libertad y fraternidad.

Por último mencionaré otro elemento presente en este filme del que estamos hablando, así como en un filme de Luis Buñuel. Se trata más bien de un puente simbólico que de una influencia. Hablo del ritual fundacional en *Terra em transe* y en *La edad de oro*.

En *Terra em transe* este ritual es presidido por Diaz, en una playa desierta, junto a un caballero, a un fraile y a un indio. Delante de la cruz, Diaz promete fidelidad al mandato de presidencia si es que le eligen.

---

<sup>323</sup> Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel, en anexos.

<sup>324</sup> Stam; Johnson, 1995, p. 161.

<sup>325</sup> Cf. p. 138 de esta misma tesis.



77



78



79



80

Estas imágenes de la película (fotos 77-80) recuerdan netamente a las palabras de Mircea Eliade, cuando habla de los mitos fundacionales:

Los “conquistadores” españoles y portugueses tomaban posesión, en nombre de Jesucristo, de las islas y de los continentes que descubrían y conquistaban. La instalación de la Cruz equivalía a una “justificación” y a la “consagración” de la religión, a un “nuevo nacimiento”, repitiendo así el bautismo (acto de creación).<sup>326</sup>

Según Eliade otro símbolo para hablar del “acto de creación” es la “piedra de fundación”<sup>327</sup>. Ésta es la que vemos en la película de Buñuel (foto 81-84).

La fundación de la Roma Imperial en *La edad de oro* nos recuerda, además, el mito fundacional de la Iglesia en las palabras de Cristo a San Pedro (Mt 16;18; Hech 4:11; Ef 2:20-21; 1Ped 2:7). Más aún, a la hora de saber más sobre este ritual,

---

<sup>326</sup> Eliade, 1985, p. 20.

<sup>327</sup> Cf. ídem.

encontramos en el texto ya mencionado de Santellana y Dechend un particular muy interesante y que se refiere a las formas de las piedras fundacionales. Entre estas está el rectángulo que se ha identificado simbólicamente con el Arca de la Alianza y con el mismo Cristo. Esta forma es la forma de la piedra fundacional en la película de Buñuel.



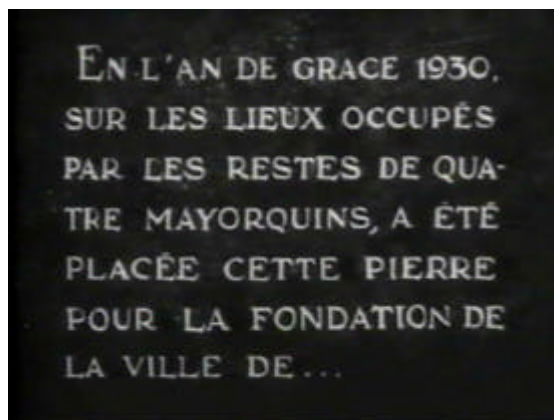
81



82



83



84



85

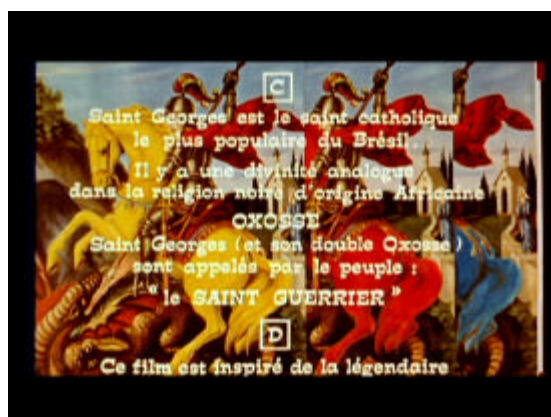


86

Nos queda hablar de *O dragao da maldade contra o santo guerreiro*, que por utilidad llamaremos con su título europeo: *Antonio das Mortes*. Se puede leer este filme como el hilo de conjunción entre las dos etapas cinematográficas de Glauber Rocha. El personaje de Antonio das Mortes, que ya había aparecido en *Deus e o diabo na terra do sol*, es en este otro filme figura principal de la narración. La película comienza con la convocatoria de Antonio por parte de un *fazendero* amenazado por nuevos y supuestos *cangaçeiros*.

La historia de hecho así contada parece muy sencilla, los *cangaçeiros* realmente han vuelto y Antonio los mata una vez más. Pero el filme es realmente más complejo. Nos permite, como muchos filmes glauberiano, más lecturas.

*Antonio das Mortes* está inspirado en la leyenda de San Jorge. Eso recita el letrado inicial del filme (foto 87), especificando que San Jorge tiene una divinidad análoga: Oxosse, dios de origen africano, que es también un guerrero.



87

La película ha sido objeto de estudio en *O cinema brasileiro moderno*<sup>328</sup> de Ismail Xavier, en *Glauber Rocha*<sup>329</sup> de Cinzia bellumori y en *Glauber Rocha*<sup>330</sup> de René Gardies. Todos coinciden en que el filme marca respecto a *Deus e o diabo na terra do sol*, una separación mucho más neta entre el bien y el mal. Así que como es fácil de entender por la referencia a San Jorge, el film es una metáfora de una lucha contra un mal común. ¿Que quiero decir con un ‘mal común’? En este film, los protagonistas, el profesor, la santa, el cura del pueblo y el mismo Antonio das Mortes ya no se matan entre sí, sino que se unen contra un mal común: el patrón. Éste, que en *Deus o diabo*

<sup>328</sup> Cf. Xavier, 2001.

<sup>329</sup> Cf. Pierre, 1987.

<sup>330</sup> Cf. Gardies, 1974.

vemos por un momento al comienzo del film en una pelea contra el vaquero Manuel (que acabará matándole), tiene aquí mucho más presencia. Como dice Ismail Xavier: “Es el espacio doméstico del coronel del *O dragao da maldade* que se nos abre, definitivamente. Exhibe corrupción y oportunismo, viene a marcar la decadencia del explotador y el cinismo de sus servidores directos.”<sup>331</sup> Él patrón está en contra de la reforma agraria y del progreso, porque es este el escenario que se abre en este film, y no el desierto sertanejo.

Sigue Ismail Xavier: “en la oposición entre el Santo y el Dragón, el film sitúa al Bien y el Mal nítidamente separados, como nunca antes en Glauber...”<sup>332</sup>.

De la misma opinión son Cintia Bellumori y René Gardiés. Éste último en su texto generaliza esta lucha como característica de todos los filmes hechos por Glauber hasta 1974<sup>333</sup> (año de publicación de la tesis doctoral del estudioso francés).

Lo que podemos sacar de estos análisis es que la metáfora religiosa del Santo Guerrero sirve a Glauber para desenmascarar una determinada clase conservadora y retrasada de Brasil y mostrarla en toda su decadencia.

Para llegar a Buñuel, es el mismo Glauber que aprecia este trabajo de desenmascaramiento ejecutado por Buñuel a lo largo de su filmografía llámese poder eclesiástico o clase burguesa.

En este sentido puede leerse en este film la figura del cura que al final, junto con Antão (representación del San Jorge, foto 88) y la Santa, toma las armas y se aleja de la Iglesia (foto 89). Todo esto en neto contraste con *Deus o diabo na terra do sol* en donde el cura compraba a Antonio para matar al santo, lo que significaría un “regreso de las limosnas a la Iglesia” (fotos 90-91).

---

<sup>331</sup> Xavier, 2001, p. 134.

<sup>332</sup> Ídem, p. 134.

<sup>333</sup> Rocha, 2006b, p. 8.



88



89



90



91

En *Deus e o diabo* tanto Dios como el Diablo estaban excluidos del mundo de los hombres. Recitaba la canción:

*Que assim mal dividido / Que así mal dividido*  
*Esse mundo anda errado / Este mundo anda errado*  
*Que a terra è do homen / Que la tierra es del hombre*  
*Não e de Deus nem do Diabo! / ¡No es ni de Dios ni del Diablo!*

En *Antonio das Mortes* Dios creó el mundo y el Diablo el alambre de púas, Glauber esta vez los coloca en el filme pero ya no metafísicamente sino con una propia finalidad y si Dios queda por encima de los acontecimientos, el Diablo esta vez puede interferir en las acciones humanas, tanto como para necesitar de un San Jorge que ponga fin a su maldad (fotos 94-95).



92



93



94



95

Si el Diablo ha encontrado su personificación en el coronel, también Dios se vuelve protagonista en este film, porque así como ha creado el mundo también “tiene el poder de escribir derecho sobre líneas torcidas”. Esto le dice Antonio Das Mortes en voz off a Matos para que tome valor y ejecute el coronel, mientras vemos a este último intentar matarlo, sin lograrlo (fotos 96-97).



96

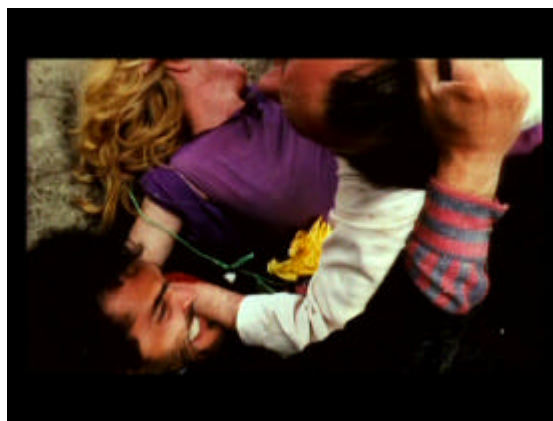


97

El uso de las citas bíblicas, en un contexto no piadoso, así como algunas escenas “heréticas” recuerdan en cierto modo los filmes de Buñuel; así sucede en la escena en que Laura (mujer del coronel) y el profesor del pueblo, se contorsionan en un éxtasis erótico encima del cadáver de Matos (comisario del coronel) mientras el cura intenta separarlos (fotos 98-99). En montaje alternado vemos, con unos encuadres “goyescos” (tomo la sugestión de Cinzia Bellumori<sup>334</sup>), el combate entre los hombres del coronel y el pueblo al lado de la Santa y de San Jorge-Antão (100-101).



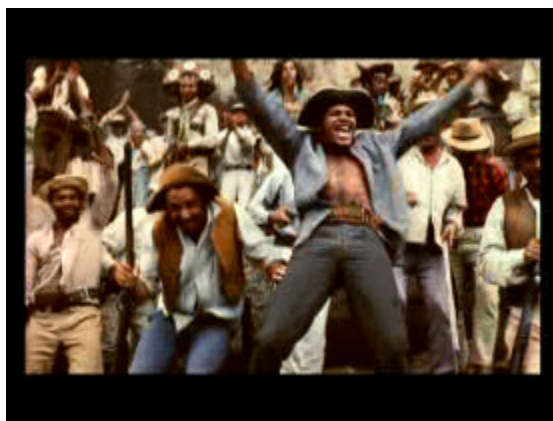
98



99



100



101

Herético es también el discurso de la Santa antes del combate. Las palabras de la Biblia son tomadas como justificación de un masacre que está a punto de llevarse a cabo: “ojo por ojo y diente por diente” (fotos 102-103).

---

<sup>334</sup> Bellumori, 1975, p.105.



102



103

Y para terminar nada mejor que ese camino *sin dirección alguna* que se llama libertad. Antonio das Mortes irá de camino, en la misma dirección desconocida que sus similares en las películas anteriores (foto 104): todos ellos son hombres y fieles sin *santos padrueiros*.



104

**CAP. 10**

**RASGOS BUÑUELIANOS EN LA SEGUNDA ETAPA DEL  
DIRECTOR: LAS PELICULAS**



## 10.1 DE CABEZAS CORTADAS A A IDADE DA TERRA

A partir de los años 70, el director brasileño, necesita redefinir su cine. Al inicio de la década, rueda las películas *Der leone have sept cabeças* y *Cabezas cortadas*.

Lamentablemente no tengo a disposición una copia decente de *Der leone have sept cabeças* (foto 1), como para dar más amplitud a este capítulo, pero sí tengo una referencia sugerida por Sylvie Pierre en su libro sobre el director brasileño. La estudiosa francesa intuye una determinada vinculación entre el Glauber de esa época y el Buñuel de *La vía láctea* (foto 2). Y aunque no llega a profundizar el argumento, nos deja una referencia fotográfica de su suposición.<sup>335</sup>



1



2

Entre estas dos películas y la anterior (*Antonio das Mortes*) es que Glauber lanza un desafío a la estética cinematográfica de entonces, mismo que se reflejará en la Estética del Sueño y en las películas que seguirán.

Pocos años antes, en 1967, conoce o reconoce a Buñuel en el Festival de Venecia, en el estreno de *Belle de jour*. Allí, los dos tienen varios encuentros de los cuales queda referencia en un texto de Glauber, “Él”<sup>336</sup>, y en un artículo de A. M. Torres, publicado primero en Francia y luego en España<sup>337</sup>.

Significativamente esta última década, en la que Glauber está preocupado en renovar su estilo cinematográfico, coincide con el regreso de Buñuel (como director) a Europa. Lo que implicó un cambio formal y estilístico en la filmografía buñueliana.

---

<sup>335</sup> Cf. Pierre, 1987.

<sup>336</sup> Él, en anexos.

<sup>337</sup> Torres, M. “Echos d’une conversation”, *Cinéma 68*, n. 123, febrero, 1968. También en Torres, 1981 y Torres, 2005.

Podemos decir que para Buñuel, el regreso a Europa representa finalmente el reconocimiento autorial que le fue tardíamente concedido, así como su libertad de actuar fuera de los esquemas industriales.

Estos datos biográficos de la vida del director español me servirán a continuación para demostrar la influencia en la segunda etapa cinematográfica de Rocha. De hecho, los cambios en la filmografía buñueliana, así como una mayor autonomía de acción reflejada en una mayor libertad expresiva, es percibido y testimoniado por Glauber en sus textos sobre el director español.<sup>338</sup>

Es entonces en este contexto y lo será durante todos los años setenta que Glauber redefine su cine, invocando cada vez más una *necesidad* de libertad artística para el cineasta.

De 1971 es la “Estética del Sueño”, la cual, dijimos, fue un manifiesto que intentaba dar las líneas directrices de su futuro trabajo. A partir de esas líneas es que debían de leerse *Cabezas cortadas* y *Der leone have sept cabeças* (ambas de 1970). Mejor dicho, así deberían de leerse todas sus futuras películas, de las que intentaremos dar un marco en este capítulo: *Cancer* (1972) *Claro* (1975) y finalmente *A idade da terra* (1980). Es en este decenio en que también realiza varios documentales de los cuales el más conocido es *Di* (1977), que fue premiado en Cannes en el mismo año y fue además víctima de una larga y absurda prohibición en Brasil. Esto último le dio cierta notoriedad en Internet y en algunos festivales actuales (los derechos de exhibición en Brasil se liberaron sólo en 2007).

Podemos, entonces, a partir de estos elementos agregar un argumento al trabajo de investigación: Glauber redefine estilísticamente su cine, en la misma década en que Buñuel se libra de las convenciones cinematográficas del cine industrial. Están los dos en plena experimentación. Les separa la edad y las diferentes condiciones de producción, pero en el fondo esta coincidencia quedará en línea con la idea de que Glauber reconoce en Buñuel un modelo de libertad artística.

Un último dato no estaría de más: esta década está también caracterizada por una cierta presión hacia Glauber, por parte de la crítica cinematográfica y de otros cineastas, sobre su papel de artista políticamente comprometido. Presión que tendrá como reacción la de convertir sus películas en ejercicios de crítica permanente, *sobre todo* dirigida contra la izquierda marxista. Ésta, a partir de las dos revoluciones del siglo XX se había

---

<sup>338</sup> Cf. Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel y La moral de un nuevo Cristo, en anexos.

vuelto doctrinaria, y un cineasta de formación protestante como Glauber no podía aceptar la política como un absoluto, como solución acabada a un problema. Pero sí como ejercicio de crítica al poder en turno, en vista de mejorarlo. También por esta razón Buñuel se vuelve para él un maestro, siempre crítico con el poder.

Esta crítica permanente a través de ejercicios estéticos se vuelve en este momento de su arte, una búsqueda filosófica y política, la libre búsqueda de la felicidad como derecho inalienable de la tradición liberal. Como dirá Glauber en la introducción del libro “Revolução do cinema novo”:

*Revolução do Cinema Novo* es la H(yo)storia<sup>339</sup> del Cinema Novo desde 1956 hasta nuestro días de Embrafilme en la abertura de los 80. Este periodo inicial de una revolución fue vivido por los cineastas del Movimiento y cada uno tendrá una novela distinta a la mía –pero todos identificados en la multiestrategia de conquistar por medio de la belleza la Felicidad transuniversal.<sup>340</sup>

Si las revoluciones piden la toma del poder, los dos directores buscan la felicidad del hombre dentro de la masa, y no la felicidad de masa. En fin, la búsqueda de la felicidad, dice la tradición liberal en la que se funda el protestantismo, viene de la libertad de elección; por eso mismo la felicidad no puede existir por decreto, el individuo debe ser *libre* de buscarla.

Especifico todo esto porque me sirve a justificar la influencia recibida por Glauber. Esto porque en esta serie de películas de la segunda etapa, se vuelve más difícil de encontrar el carácter buñueliano en sus películas. Estas dos cinematografías son en sí mismas, muy diferentes. Glauber no busca una fórmula a imitar, sino una constante renovación del lenguaje fílmico. Y no podía ser de otro modo.

Hay en ambos directores una voluntad de desenmascarar la estructura narrativa, una voluntad de romper con el vínculo espacio-temporal de lo que cuentan. Una voluntad también de formular algunos conceptos a partir de gags o sketches, como puede verse en películas como *La vía láctea* o *El fantasma de la libertad* de Luis Buñuel y en *Cancer* (fotos 3-6) o *Claro* (fotos 7-10) de Glauber Rocha.

En estas dos películas glauberianas así como en las dos de Luis Buñuel, las coordenadas espacio-temporales pierden su significación a favor del mensaje, lo que

---

<sup>339</sup> Rocha, 1997, p. 574.

<sup>340</sup> Rocha, 2004, p. 515.

recuerda las palabras de Rober Stam, escritas para *Terra em transe*, pero que bien podrían aplicarse a esta nueva época: “...le importa más el mensaje que los códigos del cine”.<sup>341</sup>



3



4



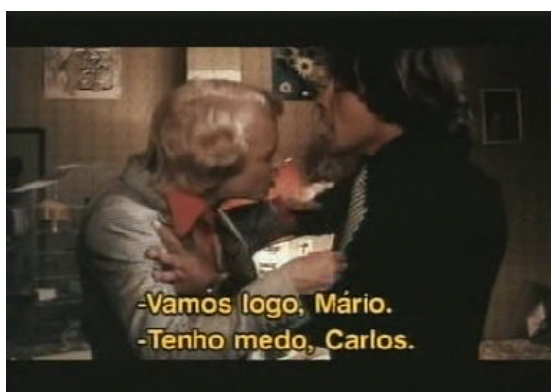
5



6



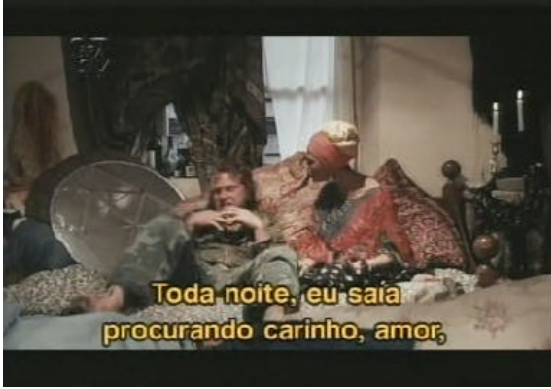
7



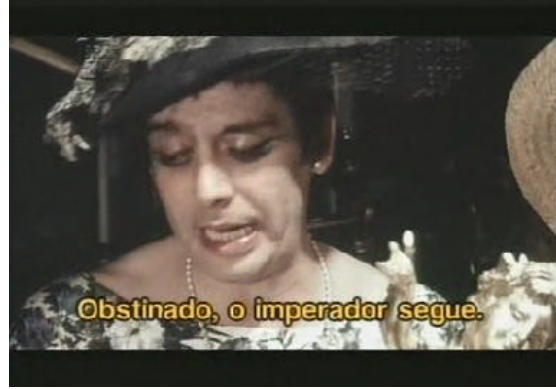
8

---

<sup>341</sup> Stam; Jonson, 1995, p. 162.



9



10

En la película *Cancer* aparece nuevamente una referencia explícita a Buñuel. En uno de los sketches, un marido discute con su esposa sobre su vida matrimonial; ella defiende su posición de querer cambiar su vida y salir al mundo apelando al filme *Belle de jour* (fotos 11-12):

—Es lo que quiero hacer, sobre todo después de haber visto *Belle de jour*, es precisamente lo que quiero hacer!



11



12

La misma preocupación de libertad en el proceso creativo, en esta fase cinematográfica de ambos, como una fase de reescritura del propio trabajo de cineastas, como ya dije, ha sido documentada por el mismo Glauber: “[Buñuel] vuelve a México para filmar *La muerte en ese jardín*, pero ya ejerce poder en el proceso industrial para conseguir la libertad esperada durante veintiocho años, desde *La edad de oro*.”

Es en este texto, no es inútil insistir, que Glauber reconoce el cine de Don Luis como el cine de los hombres libres:

Es el cine que discrepa de la industria, el que se peleó con los productores, con el público, con la censura y con la crítica interesada en servir al buen gusto, a la moral, al respeto y a la tradición. (...) la película que dejó de ser la narrativa gráfica de dramas pueriles y literarios para alcanzar una expresión poderosa en manos de hombres libres de los esquemas industriales.<sup>342</sup>

Y es a partir de esta lectura que Glauber hace del cine de Buñuel que tenemos que ver la película *Cabezas cortadas*. Rodada en Cataluña, en particular en Cadaqués, lugar del rodaje de *La edad de oro*, como hace notar el mismo Glauber<sup>343</sup>. El filme recuerda al director español por su escenario natural, por las referencias a la pintura de Dalí, y porque está protagonizada por Paco Rabal (foto 13). Este último, no es inútil recordarlo, fue actor de *Nazarín* y *Viridiana* las dos películas más ampliamente analizadas por el cineasta brasileño en los textos sobre Buñuel. El film por mucho que Glauber lo haya negado, parece una cita cinematográfica del director aragonés o en última instancia un verdadero homenaje.

Suponemos que la prensa hizo hincapié a sus declaraciones en donde afirma haber rodado allí en donde se rodó *La edad de oro*. De allí la insistencia de Glauber en negar una influencia directa de Buñuel:

Yo siempre dije a todo el mundo que la única persona en el mundo que me impresionó por la mirada y los gestos, quiero decir, por la moral, fue Luis Buñuel. Ningún hombre me impresionó por la mirada por contacto, solo Buñuel. Yo tenía la impresión que yo estaba viendo un Dios. Esto no quiere decir que yo estaba siendo influenciado por Buñuel, como los críticos hablan ligeramente, porque yo hice mi obra cinematográfica con un mal conocimiento de Buñuel. Solo después de haber hecho mis películas yo llegue a conocer Buñuel. Quiero decir, (...) ese film que yo hice en España no tiene nada que ver con Buñuel, así como dijeron los críticos.<sup>344</sup>

---

<sup>342</sup> Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel, en anexos.

<sup>343</sup> Cf. Rocha, 2006b.

<sup>344</sup> Rocha, 2006b, p. 9.



13

Pero es cierto que en varias entrevistas tenidas después del estreno de la película, Glauber hace hincapié en que rodó el filme en los mismos lugares de *La edad de oro*, y es en dicha película en la que pensamos inmediatamente cuando vemos a Francisco Rabal y a Emma Cohen retorcerse en el barro (fotos de 14 a 17): suerte de eco de aquella pareja de *La edad de oro* en el cine moderno (fotos 18-21). Obviamente las consecuencias argumentales de ambas películas son diferentes, pero juzgamos inverosímil que esta coincidencia sea una mera casualidad.



14



15



16



17



18



19



20



21

La película *Cabeças cortadas* intenta trabajar en el territorio del surrealismo definido por el mismo Glauber, apoyándose en Buñuel:

Surrealista digo el discurso, que va más allá de la lógica academicista, realista o naturalista. El naturalismo pertenece a la óptica del periodismo. Telediario, el Periódico Nacional hacen realismo. Ahora, toda ficción es ya surrealismo. Surrealismo es, como dice Buñuel, la materialización del sueño, del inconsciente. Es real. La fantasía existe. Tanto existe que existe la palabra fantasía.<sup>345</sup>

*Cabezas cortadas* puede ser considerada una suerte de continuación de *Terra em transe*: evocación del mismo escenario (Eldorado), evocación del mismo dictador arquetípico (Diaz). Pero mientras en *Terra em transe* asistimos a la muerte del poeta a manos del poder de Diaz, en el otro filme somos testigos de la muerte del dictador Diaz

---

<sup>345</sup> Rocha, 2006b, p. 10.

II: “en *Cabezas cortadas*, muriendo la dictadura, triunfa la poesía, triunfa la libertad, la democracia.”<sup>346</sup>

El film tiene, como ya dije, varias escenas que nos recuerdan un determinado trabajo de los pintores surrealistas, la referencia a los relojes recuerda los cuadros de Dalí, lo mismo el huevo en las manos de Francisco Rabal (fotos de 22 a 27). La llegada en barco y la imagen de la bahía tiene también algún aire de *La edad de oro*.



22



23



24



25



26



27

---

<sup>346</sup> Rocha, 2006b, p. 10.

Otra referencia buñueliana. Pierre Clementí, en su traje blanco de ángel de la muerte (fotos 28-29), nos recuerda su caracterización en *La vía láctea* (fotos 30-31): el paralelo es interesante.



28



29



30



31

Para terminar, un detalle. Se trata de lo que el mismo Glauber define, a propósito de esta película, como la “devolución del poder a la Virgen” en la escena final de este filme, en la cual el joven vestido de blanco corona a una joven con aspecto de la Virgen María (fotos 32-33):

Lo que ves en el film es un castillo en ruinas de personas frustradas, de Fernando e Isabel, ¿entiendes?, un castillo, capital de un feudo poblado por campesinos miserables, como en aquellas arcaicas edades medias y el surgimiento de un pastor, de un Cristo, de un liberador, o sea de un intérprete de la justicia y de la libertad, del progreso, del avance, o sea de la revolución, que destruye, mata al patriarca divinista y corona a una reina. Es una película que ejecuta una trasmisión del poder patriarcal al poder

matriarcal. Esto es un detalle muy importante dentro del filme, devolviendo así el poder a la Virgen María.<sup>347</sup>

Quise citar este pasaje de Glauber porque tal afirmación me hizo venir a la mente las palabras de Buñuel a su interlocutor Max Aub en el libro *Conversaciones con Buñuel*. Allí dice comentando el papel de María (fotos 34-35) en *La vía láctea*: “ ya sabes que Cristo no me merece ninguna simpatía y que, en cambio, tengo toda clase de respeto hacia la Virgen María”<sup>348</sup>



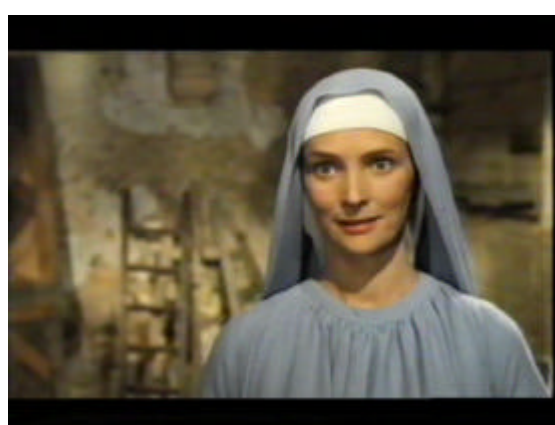
32



33



34



35

En el misma página Buñuel hace una declaración sobre la figura de Cristo definiendo los límites de su antipatía a la figura de Cristo. Este personaje se revela tan importante para Glauber en relación a Buñuel como para dedicarle el texto titulado *La moral de un nuevo Cristo*. Allí afirma: “El Cristo de Pasolini es un estigma contra la alineación: *alineación* es la piedad, la complacencia, la hipocresía, el tabú sexual, el servilismo, todos comportamientos que caracterizan al *hombre subdesarrollado, o*

---

<sup>347</sup> Rocha, 2006b, p. 10.

<sup>348</sup> Aub, 1985, p. 136.

*mejor, al hombre colonizado*. El Cristo de Pasolini es un revolucionario que sucede al Cristo anárquico de Buñuel”.<sup>349</sup>

¿Cómo puede ser la imagen del Cristo buñueliano el antecedente cinematográfico del Cristo Pasoliniano? Y en consecuencia, ¿cómo estos dos podían ser el referente de los 4 Cristos glauberianos (mejor dicho, de los cinco, ya que la Reina de las Amazonas es presentada como el Cristo que baja de la Cruz, una resurrección ejecutada por la mujer, lo que implica una confirmación de esta idea de un pasaje del patriarcado al matriarcado)?

He aquí la declaración de Buñuel: “Cristo era un mal bicho. Pero el Cristo barbado y rubio al que estamos acostumbrados; no el mal afeitado y cejijunto de Pasolini. A aquél lo odio.”<sup>350</sup>

La respuesta a mis preguntas está implícita en las palabras de sus autores. La jerarquía de estas figuras podría exponerse de la siguiente forma: Buñuel violenta al mito, lo desnuda, podríamos decir que vemos a Cristo pero realmente Buñuel nunca nos muestra su esencia, mejor dicho nunca nos dice que aquel que vemos es Cristo (por ejemplo en *La vía láctea* -foto 37- y en *La edad de oro*). El que vemos es una convención iconográfica: “el Cristo barbado y rubio al que estamos acostumbrados”. El espectador indudablemente asocia la imagen al personaje, allí está la violencia.

Pasolini por su parte viste a Cristo con una nueva vestimenta, le da un nuevo papel en la sociedad, le aporta nuevos valores, lo humaniza.<sup>351</sup> Su Cristo es violento porque al humanizarlo violenta la lectura dogmática del evangelio (foto 36). Glauber regresa la figura de Cristo al mito, la cuadruplica y sus características ya no son humanas, son de nuevo míticas dado que cada Cristo representa algo más allá de lo humano: Cristo Indio (foto 38), Cristo Negro (foto 39), Cristo Guerrillero (foto 40), Cristo Militar (foto 41). Son características más parecidas a las de los Orixá de los cultos africanos, sus potencialidades son nuevamente divinas. La provocación permanece en ambas visiones de Cristo: así como Buñuel usó un actor que era conocido en Francia por sus papeles de Cristo en el cine, así Glauber usa para la figura del Cristo Indio a un actor de películas pornográficas, igualmente muy conocido en Brasil.

---

<sup>349</sup> La moral de un nuevo Cristo”, en anexos.

<sup>350</sup> Aub, 1985, p. 149.

<sup>351</sup> Dice Pasolini a propósito del personaje de Cristo en una entrevista sobre el inminente rodaje de *Il vangelo secondo Matteo*: “Tengo una idea de Cristo, es verdad: pero es prácticamente inexplicable. Podrían ser todos, y de hecho lo busco por todas partes.” En: Pasolini, 2001, p. 2840. Original en *Italia Notizie*, n.18, 20 de noviembre de 1963.



36



37



38



39



40



41

Generalizando podríamos afirmar que allí en donde Buñuel está trabajando una desacralización de la imagen mostrándola como mera convención iconográfica, Glauber está sacralizando nuevas imágenes, creando una nueva iconografía.

Un ejemplo del modo de trabajar del director español puede ser representado por la secuencia del obispo en *El discreto encanto de la burguesía*: en esta larga escena

vemos a un obispo tocar a una puerta y pedir trabajo de jardinero. Estando ausentes los dueños, la camarera que le recibe le dice que efectivamente hace falta un jardinero y que espere a los señores. El obispo a este punto decide moverse hacia la casita del jardinero y ponerse el atuendo para ese oficio. Así vestido regresa a la casa. Los dueños ya están allí. Toca el timbre y la camarera abre la puerta. El obispo se identifica, y a continuación lo echan de la casa en mal modo, sin siquiera dejarle explicarse y tomándole por un mentiroso (fotos 42 -47).



42



43



44



45



46



47

Así que en un segundo momento, poco después de haber sido echado de la casa, lo vemos tocar de nuevo el timbre, esta vez vestido de obispo. Es recibido con grandes honores (fotos 48-51)



48



49



50



51

Es este un buen ejemplo de cómo una convención iconográfica permite que se reconozca al obispo en su vestimenta de obispo: poco importa que sea un jardinero o un asesino (fotos 52-58).



52



53



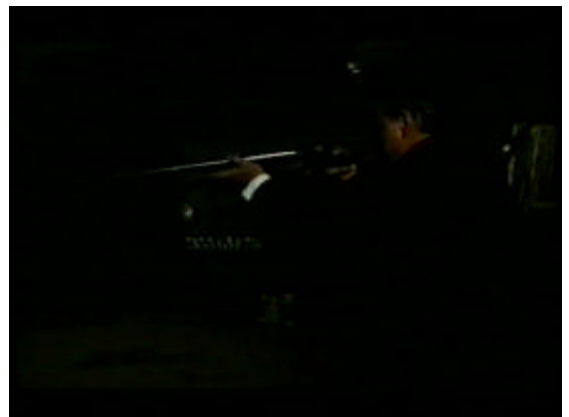
54



55



56



57



58

Lo que es evidente es que solamente así, vestido de obispo, es recibido bien y consigue su trabajo de jardinero. Esta burla al obispo-jardinero podría, por estas razones, representar bien esta desacralización de la imagen iconográfica convencional de la que hablábamos.

Pero también podríamos poner en el mismo plano la escena del juego de cartas entre una viajera y los frailes en *El fantasma de la libertad*, tanto es así que lo que se juega entre bebidas alcohólicas y cigarrillos son los escapularios (fotos 59-60).



59

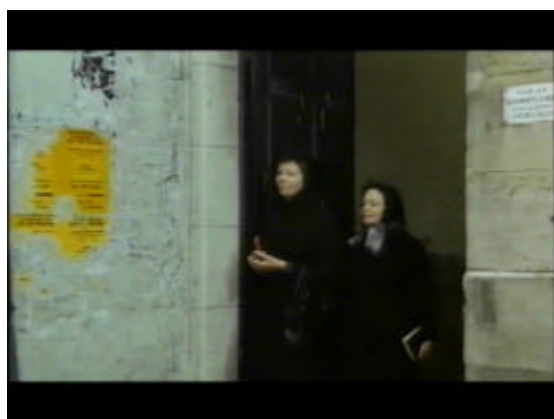


60

O la misma madre de Conchita en *Ese oscuro objeto del deseo* cuando recibe dinero de un hombre para que su hija no trabaje y ella pueda seguir yendo a misa sin preocupaciones económicas (fotos 61-66).



61



62



63



64



65



66

No hace falta decir que *La vía láctea* es el *sumum* de este tema. Sería inútil enumerar, en una película que trata de las herejías, los ejemplos de desacralización de la imagen sagrada. Para mí el más contundente es el la justificación de la barba crecida del peregrino; éste recuerda su juventud, en la cual reconocemos claramente a la convencional Sagrada Familia.

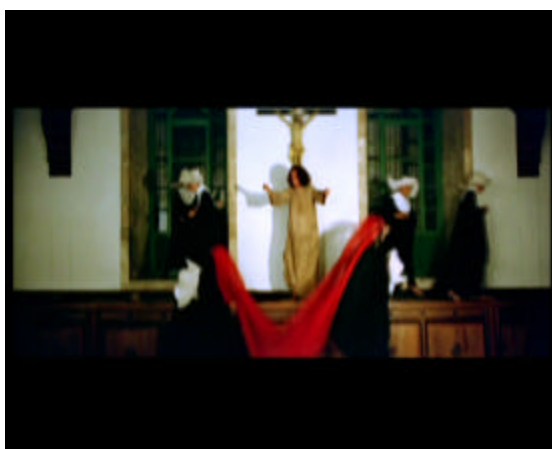
Pasando a Glauber, dejemos claro que los ejemplos vienen de su última película, *A idade da terra*. Es en ésta que se concretiza este procedimiento de sacralización de la imagen. Es aquí que Glauber informa que los personajes que vemos *son* Cristo. El Cristo Negro es Cristo, aunque no lo reconozcamos como la idea convencional del Cristo, sabemos y debemos de saber que es Cristo (foto 67).



67

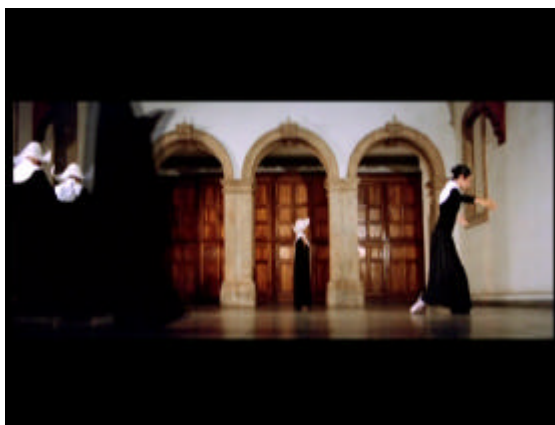
Quien baja de la Cruz es la Reina de las Amazonas. Convencionalmente deberíamos pensar que este es un acto que ejecuta Cristo y solo Cristo, tal como “estamos acostumbrados” a ver. Pero Glauber nos dice que es la Reina de las Amazonas

que baja de la Cruz. Ella, así como los cuatro Cristos, son la nueva imagen sacralizada. Ellos son la iconografía glauberiana de la cristiandad (foto 68).

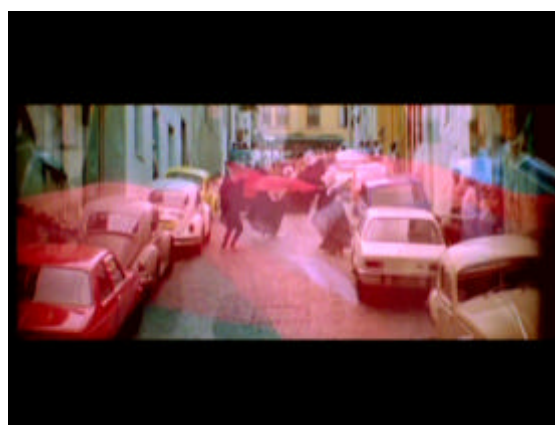


68

Así que la Iglesia como Templo Sagrado no es ya —como en el Buñuel de *Ese oscuro objeto del deseo*— un lugar convencionalmente sacralizado en donde se esconde una hipócrita mujer que está empujando a su hija a la prostitución, sino una danza de monjas en zapatillas de danza clásica, que extienden su baile a la calle festejando la resurrección (fotos 69-70).



69



70

Las películas al parecer optan por un procedimiento creativo totalmente distinto (desacralización en un caso y sacralización en el otro). Si esto es así, entonces ¿como podemos afirmar que Glauber ha sido influenciado consciente o inconscientemente por Luis Buñuel?

Mi idea es que el elemento común es lo que Buñuel llamaba “su código moral”:

Sí, hice películas comerciales, pero siempre seguí mi principio surrealista: la necesidad de comer no disculpa jamás la prostitución del arte. Entre veinte películas tengo algunas pésimas, pero nunca traicioné mi código moral.<sup>352</sup>

Esa ‘moral’ que Buñuel nunca quiso traicionar y que en un cierto momento, con los surrealistas, estuvo convencido que serviría para cambiar el mundo:

Al movimiento surrealista le tenía sin cuidado entrar gloriosamente en los anales de la literatura y la pintura. Lo que deseaba más que nada, deseo imperioso e irrealizable, era transformar el mundo y cambiar la vida.<sup>353</sup>

El mundo, para Luis Buñuel, no cambió pero esto no es lo importante. Lo determinante es que esa moral personal de la que habla Buñuel será para él una ética, una forma de vivir a la cual no puede renunciar:

Otra cosa que me queda del surrealismo es el descubrimiento en mi de muy duro conflicto entre los principios de toda moral adquirida y mi moral personal, nacida de mi instinto y de mi experiencia activa. (...) es una exigencia moral clara e irreductible a la que he tratado de mantenerme fiel contra viento y marea.<sup>354</sup>

Esta misma actitud hacia el cine y hacia la misma vida, el deseo de cambiar el mundo, mirándolo con ojos críticos, la necesidad de una moral propia, en línea con la libertad del individuo es la que Glauber reconocía en Buñuel, y que reflejaría en sus películas. Así me lo confirman las palabras de Glauber Rocha:

Buñuel, en el absurdo cuadro de la realidad del Tercer Mundo, es la *conciencia posible*: delante de la opresión, de lo policiaco, del oscurantismo y de la hipocresía institucionalizada, Buñuel represente la moral libertaria, apertura de un camino, constante proceso de rebeldía clarificadora.<sup>355</sup>

---

<sup>352</sup> Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel, en Anexos. Glauber cita una entrevista de Buñuel publicada en *Cuadernos de Cine de la Universidad de México*, vol. XVI, 1961.

<sup>353</sup> Buñuel, 1996, p. 140.

<sup>354</sup> Ídem, p. 141.

<sup>355</sup> Los 12 mandamientos de nuestro señor Buñuel, en anexos.

Sería esta una mirada optimista, fruto de un entusiasmo personal, por mucho que *A idade da terra* haga referencia al Apocalipsis de San Juan, y el monólogo de Glauber enfatice los problemas de la humanidad; por mucho que Buñuel mate a sus personaje en un atentado o analice las persecuciones hechas por la Iglesia Católica; a pesar de esto (o quizá por esto), los dos comparten una moral propia y no gregaria, una ética reflejo de una voluntad individualista; la misma que explica porqué sus películas siguen siendo tan actuales hoy en día, dejando al crítico desamparado delante de sus múltiples lecturas. Esta moral personal de cada uno, y su grandeza cinematográfica se refleja en sus películas, que como cada grande obra de arte, trata de los grandes temas de la humanidad: el amor, el miedo, el odio, la violencia, el bien y el mal.



**CAP. 11**  
**CONCLUSIONES**



## 11.1 VERIFICACIÓN DE LA HIPÓTESIS

La división de este trabajo en grandes bloques principales (los de estética, política y religión) que se repiten —para establecer algunas características glauberianas— en la comparación con el director aragonés, ha revelado que existe una afinidad de ideas y de soluciones estilísticas entre ambos directores.

Hice notar en el capítulo de “Poética” que Glauber está configurando su trabajo, en línea con sus propios gustos cinematográficos. La primera época de su producción es deudora de varios cineastas; su producción escrita lo confirma cuando se hallan verdaderas declaraciones de simpatía y afinidad estilística con algunos directores: entre éstos, por supuesto, Luis Buñuel. Aunque en esta fase es visible una admiración personal, ésta se configura sólo como “cita” indirecta en su cine.

Esto se explica en el capítulo de “Incidencias buñuelianas en la estética de Glauber Rocha”: en el discurso de la representación del mito, en el interés común hacia las formas de representación cinematográfica de la realidad social, en la representación como violencia de la imagen cinematográfica.

Rocha entonces recibe una influencia en su trabajo que es, en esa época, sólo implícita. Comparte con Buñuel el territorio (America Latina) y unos intereses comunes (la realidad del Tercer Mundo y sus problemáticas).

Es en la segunda etapa que se hace más concreta la influencia en sus películas, no tanto en la forma sino en la estructura de las mismas; en una nueva concepción — que va configurándose cada vez más en el director— del cine y del cineasta. Hemos descrito los elementos que caracterizaron su cine a partir de los años sesenta en el mismo capítulo de “Poética” para luego encontrar esos elementos en el capítulo ya mencionado de comparación. Entra en su cine la solución onírica como componente estético, una marcada falta de coordenadas espacio-temporales identificables como la esencia misma del mito, y una radicalización de su concepción del montaje, cuya novedad reside en la propuesta de la teoría del Montaje Nuclear.

En esta época Buñuel es el ejemplo constante de un “cine libre”, de un cine que no debe justificarse para existir. Esto se refleja más concretamente en las declaraciones del brasileño y se desenvuelve en un contexto en el que Buñuel vuelve a Europa y al cine surrealista —en el estilo de su primera época francesa.

Para poder reconocer las similitudes entre los dos cineastas y encontrar las motivaciones que empujaron a Glauber a reconocerle a Buñuel un papel importante en el cine, ha sido fundamental encontrar un soporte teórico. La definición del mito y su aplicación en la teoría del cine ha sido, en este sentido, útil a la hora de enfrentarnos a una terminología tan compleja —y tan banalizada hoy en día— como es la que usa Rocha (y una gran parte de los intelectuales y artistas de la época). Ejemplo son los términos ‘revolución’ y ‘religión’, que a menudo son utilizados para caracterizar al director brasileño y que pocas veces se ha intentado explicarlos y definirlos para aclarar su discurso estético. La profundización de estos conceptos han explicado porqué los dos directores llegaron a compartir intereses socio-políticos y religiosos, y porqué Buñuel se vuelve, para Glauber, el referente obligatorio para definir el papel del artista moderno en el cine. Este referente se materializa a la hora de reconocer una ontología común en su trabajo de realizadores y en sus películas.

Los capítulos de “Política” y “Religión” como introducción a los capítulos comparativos, evidencian un uso lingüístico particular, marxista y religioso, por parte del brasileño lo que condujo con el tiempo a verle como un pensador contradictorio. La comparación ayudó a demostrar que la supuesta ‘contradicción’ de su discurso estético ha sido producto del no tomar en un cuenta una evolución constante y coherente de su pensamiento político y religioso. Buñuel —su obra y su personalidad como artista— definen muy bien un sentimiento político-religioso que se ajusta a la idea del cine que tenía Glauber. La democracia, garante de la libertad de expresión y por lo tanto de libertad para el artista, se vuelve una exigencia en un ámbito cinematográfico en el que ambos directores sufren las presiones de la censura y de una determinada crítica cinematográfica partidaria. Es allí que entra en juego Buñuel como referente de un cine de calidad y al mismo tiempo de un cine que no se compromete políticamente y sí éticamente.

El análisis comparativo a través de las películas confirmó asimismo que los elementos fílmicos de Rocha, no sólo remiten a las imágenes del cine de Buñuel, sino que además evidencian una búsqueda *estética* (relacionada con la evolución del pensamiento *político* y *religioso* del brasileño) que se apoya y refiere constantemente a la figura y al cine de Buñuel, desde un punto de vista *ético*.

Esto considerando que Glauber incluye al cine de Buñuel en un contexto latinoamericano, rico de referencias que bien se aplicarían al contexto brasileño: por ejemplo, el interés por un cine socialmente comprometido, la exigencia de la ‘violencia’

como elemento fílmico de choque, la necesidad de trabajar bajo condiciones de libertad absoluta o la misma crítica a la Iglesia Católica (elemento de alienación en los países subdesarrollados), y por último, el deseo de encontrar formas nuevas de expresión artística.

Como se ha visto, la *raíz mítica* de ambas producciones ha evidenciado paralelos claros: en el *discurso político* las referencias a la ‘revolución’; en el *discurso religioso* el tema ético. Esquemáticamente el paralelo podría dibujarse así:

Estética	Estética del Hambre/violencia; Estética del Sueño/irracionalidad;	Mito; Tiempo Eterno y Recurrente; Función; Alegoría;
Política	Realidad social; Libertad; Democracia;	Revolución de los astros; Cambio; Renovación; Promesa; Salvación;
Religión	Ética, Nuevo Cristo	Mito del Eterno Retorno; Apocalipsis;

Esta tabla quiere resumir los elementos de esta investigación así como han sido aplicados a lo largo de los capítulos previos al análisis propiamente fílmico de los dos autores.

Considero correcto decir que Glauber recogió la herencia del cineasta español y —añadiría— que supo usar esta herencia en su filmografía con destreza, gracias a una afinidad entre temáticas comunes, o mejor dicho, temáticas que el mismo Glauber reconoce en los filmes de Buñuel e incorpora a su evolución estilística, política y religiosa.

Esta evolución no puede ser negativa, dado que el director constantemente reformula y renueva su modo de ver y hacer cine, en contrapunto de los modelos existentes a la época.

Esta constante revisión de sus ideas y de su cine le viene de su trayectoria; de sus experiencias personales en el exilio; de las condiciones políticas a las cuales debe enfrentarse, como la dictadura y, posteriormente, la inicial abertura democrática de su país de origen.

En la “Estética del Hambre” que tenía su razón de ser en la cuestión social y política, así como en el recurso de la ‘violencia’ en el cine, se manifiestan voluntades que evidentemente le acercan y le hacen reconocerse en el cine mexicano de Buñuel.

Por otro lado, la “Estética del Sueño” marca en el director una nueva forma de filmar: ésta se acerca y abiertamente se inspira al surrealismo de la primera y última etapa del español.

Al final de su vida, Glauber llega a formular una propia imagen cinematográfica del pensamiento religioso. Podemos decir que está trabajando con finalidades diferentes que las de Buñuel, pero es interesante constatar que sigue utilizando las herramientas del maestro: para formular esta imagen del pensamiento religioso recupera la figura de Cristo, personaje que, como he demostrado, tiene su referente en el buñueliano, aunque tamizado por el de Pasolini.

El pretendido intento de construir un paralelo entre dos filmografías lejanas ha demostrado que la influencia existió no solo conceptualmente sino también figurativamente. Los últimos capítulos lo prueban.

Creo oportuno agregar que lamento no haber podido tener un apoyo bibliográfico más consistente en lo que tiene a que ver con Rocha. Mientras que, por contraste, la bibliografía referente a Buñuel (incluido numerosos análisis de sus películas) es numerosa y bien afirmada. La bibliografía sobre Glauber es amplísima y, al mismo tiempo —con poquísimas excepciones— muy pobre en su contenido.

Este análisis tripartito quiere colocarse en este ámbito de investigación todavía muy fértil. Si es verdad que la ‘fase crítica’ respecto al cine de Glauber Rocha empezó con Ismail Xavier, también es verdad que allí casi se ha quedado. Este trabajo se configura como una contribución al tema. Como he dicho en otra ocasión, quedan pendientes muchas tareas para una futura investigación. Enumeraré algunas que, a mi juicio, son prioritarias:

1. Falta estudiar con detenimiento cuánto la formación protestante del director haya marcado su obra. Yo he intentado abrir camino dando algunos indicativos, pero sería interesante conocer exhaustivamente las implicaciones que ésta tiene en el entero corpus cinematográfico del director, lo que implicaría un análisis de sus filmes en dirección de una interpretación de los signos de esta vertiente del cristianismo.
2. Considero necesario también un análisis detallado de cada una de sus películas dado que —como ya dije— sólo se han estudiado sus filmes más exitosos. Este último punto es fundamental para tener una perspectiva completa sobre el director.

3. Falta estudiar con detenimiento la segunda fase cinematográfica del cineasta y definir exhaustivamente su Teoría del «Montaje Nuclear», que sigue siendo un tema desconocido hasta hoy en día.
4. Falta una traducción al español de los principales libros teóricos del director. Como he dicho, existe la traducción de algunos ensayos y una traducción —no reeditada— de *Revisão critica do cinema brasileiro*.
5. Falta una edición crítica de sus textos, dado que, no solo en España, se da por sentada su comprensión y se ha difundido una idea de Glauber marcadamente ideológica que oculta muchos pasajes ambiguos y de no fácil interpretación.
6. Falta —diría— tomarlo en serio como teórico del cine y considerar sus escritos como material de estudio en este sentido.
7. Falta incluir a Glauber Rocha en la historia del cine de los años sesenta y contextualizar su obra a partir de una experiencia europea, es decir, en el contexto artístico en el que se desenvuelve.
8. Se debería investigar con seriedad sobre su intervención en los movimientos que teorizaron el «Tercer Cine» en Latinoamérica, dentro de los cuales a menudo se le ha situado a él y al Cinema Novo. Glauber tenía una visión del cine contrastante con dichas teorías y incluso se opuso a ellas, como cineasta y como miembro del Cinema Novo. Adelanto que la inclusión sin más de Glauber en el Tercer Cine es a mi juicio errónea. Sostengo que se puede entender más a Glauber poniéndolo dentro de las vanguardias europeas y no dentro de los movimientos latinoamericano (a excepción, obviamente de Buñuel).



## ANEXOS



## **APÉNDICE 1**



---

*(Tesis presentada durante las discusiones en torno al Cinema Novo, en ocasión de la retrospectiva realizada en la V Rassegna del Cinema Latinoamericano, en Génova, enero de 1965, con el patrocinio del Columbianum. El tema propuesto por el Secretario Aldo Vigano fue: Cinema Novo y Cine Mundial. Contingencias me forzaron a una modificación: El paternalismo del europeo con relación al Tercer Mundo fue el principal motivo del cambio de tono)*

Prescindiendo de la introducción informativa, la cual se ha convertido en la característica general de las discusiones sobre América Latina, prefiero situar las relaciones entre nuestra cultura y la cultura civilizada, en términos menos restringidos de los que caracterizan también el análisis del observador europeo. Así, en tanto que América Latina lamenta sus miserias generales, el interlocutor extranjero cultiva el sabor de aquella miseria, no como síntoma trágico, sino apenas como dato formal de su campo de interés. Ni el latinoamericano comunica su verdadera miseria al hombre civilizado, ni el hombre civilizado comprende verdaderamente la miseria del latinoamericano.

He aquí fundamentalmente la situación de las artes de Brasil frente al mundo: Hasta hoy, sólo mentiras que se elaboran a partir de la verdad (exotismos formales<sup>357</sup> que vulgarizan problemas sociales) han conseguido comunicarse en términos cuantitativos, provocando una serie de equívocos que no terminan en los límites del arte sino que contaminan el terreno político en general.

Al observador europeo, los procesos de creación artística del mundo subdesarrollado le interesan únicamente en la medida en que satisfacen su nostalgia de primitivismo; y este primitivismo se presenta híbrido, disfrazado de herencias tardías del mundo civilizado, mal comprendidas porque son impuestas por el condicionamiento colonialista.

---

<sup>356</sup> Rocha, 2004, pp. 63-67.

<sup>357</sup> Dice Glauber en otro texto: “es evidente cuando una película tiene éxito popular, son aquellas que abordando temas nacionales lo hacen imitando una técnica y un arte hollywoodiano. Ejemplos evidentes: *O cangaçeiro* de Lima Barreto crea una intriga de Western americano en el marco del *cangaço*. Por esto, [la película] violenta la raíz social del fenómeno *sertanejo* [del Sertão] y usa solamente los símbolos para armar una intriga tipo Western: sombreros grandes, paisajes agresivos, armas y caballos (cuando se sabe, por ejemplo, que los *cangaçeiros* iban raramente a caballo), músicas y danzas folclóricas”. Rocha, 2004, p. 128.

La América Latina sigue siendo una colonia y lo que diferencia al colonialismo de ayer del actual es sencillamente la forma más sofisticada de la colonización: y más allá de los colonizadores de hecho, hay las formas sutiles de aquellos que también organizan, hacia nosotros, futuros ataques.

El problema internacional de América Latina es todavía un caso de cambio de colonizadores, ya que una posible liberación estará, todavía por mucho tiempo, en función de una nueva dependencia.

Este condicionamiento económico y político nos ha llevado al raquitismo filosófico y a la impotencia que, a veces inconscientemente y a veces no, genera en el primer caso la esterilidad y en el segundo, la histeria.

La esterilidad: aquellas obras, profusamente halladas en nuestras artes, donde el autor se castra en ejercicios formales que, todavía, no alcanzan la plena posesión de sus formas. El sueño frustrado de la universalización: artistas que no han despertado del sueño artístico adolescente. Así, vemos centenas de cuadros en las galerías, empolvados y olvidados; libros de cuentos y poemas; piezas teatrales, filmes (que, sobre todo en San Pablo, han provocado hasta quiebras)... El mundo oficial, responsable de las artes, generó exposiciones carnalescas en varios festivales y bienales, conferencias fabricadas, fórmulas de éxito fácil, cocktail, en varias partes del mundo, además de algunos monstruos oficiales de la cultura, académicos de las letras y las artes, jurados de pintura y expediciones culturales dentro y fuera del país. Monstruosidades universitarias: las famosas revistas literarias, los concursos, los títulos.

La histeria: un capítulo más complejo. La indignación social provoca encendidos discursos. El primer síntoma es la anarquía que ha caracterizado a la poesía joven (y a la pintura) hasta hoy en día. El segundo, es reducir el arte a la política; haciendo mala política, por exceso de sectarismo. El tercero, y más eficaz, es querer sistematizar al arte popular. Pero el engaño reside en que nuestro posible equilibrio no es el resultado de un cuerpo orgánico, sino de un titánico y autodevastador esfuerzo, dirigido a superar la impotencia. Y, como resultado de esta operación hecha con fórceps, nos damos cuenta de que seguimos por debajo del colonizador: Y si él nos comprende, en suma, no es por la lucidez de nuestro diálogo sino por el humanitarismo que le inspira la información que le damos. Una vez más el paternalismo es el método [que se usa] para comprender un lenguaje de lágrimas o [un lenguaje] de mudo sufrimiento.<sup>358</sup>

---

358 En la "Estética del Sueño", como se verá, refiere esta idea no sólo al *hambre*, sino también a la *pobreza*. Glauber: "Dije [en el Seminario del Tercer Mundo, realizado en Génova, Italia, en 1965,

El hambre latinoamericana, por esto, no es sólo un síntoma alarmante: es la nervadura de la sociedad a la que pertenece. Allí reside la trágica originalidad del *Cinema Novo* frente al cine mundial: nuestra hambre es nuestra originalidad y nuestra mayor miseria es que esta hambre, al sentirse, se vuelve incomprensible.<sup>359</sup>

De *Aruanda* a *Vidas secas* el *Cinema Novo* relató, describió, poetizó, discurrió, analizó, estimuló, los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras; fue esta galería de hambrientos la que identificó al *Cinema Novo* con el miserabilísimo tan condenado por el gobierno, por la crítica al servicio de los intereses antinacionales, por los productores y por el público —este último, no soportando las imágenes de su propia miseria. Este miserabilísimo del *Cinema Novo* se opone a la tendencia de lo digerible, preconizado por el crítico máximo de la Guanabara, Carlos Lacerda: películas con gente rica, en casas bonitas, viajando en automóviles de lujo; películas alegres, cómicas, rápidas, sin mensajes, con objetivos puramente industriales. Estos son los filmes que se oponen al hambre, como si, al abrigo, y en los apartamentos de lujo, los cineastas pudieran esconder la miseria moral de una burguesía indefinida y frágil, o también como si los mismos materiales técnicos y escenográficos pudieran esconder el hambre que está enraizada en la propia incivilización. Como si, sobre todo, con este aparato de paisajes tropicales, pudiera disfrazarse la indigencia mental de los cineastas que realizan este tipo de películas. Lo

---

[donde] presenté a propósito del *Cinema Novo* brasileño la «Estética del Hambre»] que los observadores colonialistas comprendían nuestra pobreza, pero no la sentían.”

<sup>359</sup> En el sentido de: “a quien la siente, se le vuelve incomprensible”. En vista de las distintas y divergentes traducciones e interpretaciones de esta frase, me siento obligada a justificar las mías. Dice Glauber en este mismo texto que el hambre causa “debilidad y delirio” (antepenúltimo párrafo) y que esta hambre, el brasileño “no sabe de dónde viene” (página siguiente). El hambre, en suma, no puede sentirse y comprenderse *al mismo tiempo*. En la *Estética del Sueño* donde ya equipara conceptualmente *pobreza* y *hambre* afirma: “La pobreza es la carga autodestructiva máxima de cada hombre y repercute psíquicamente en tal modo que este [ser humano] pobre se convierte en un animal de dos cabezas: una es fatalista y sumisa a la razón que lo explota como a un esclavo. La otra, en la medida en que el pobre no puede explicar lo absurdo de su propia pobreza, es naturalmente mística.” Esta mística (identificada con “el más irracional de todos los fenómenos que es la pobreza”) toma su lugar precisamente en la “*Estética del Sueño*”, como un medio de salvar la trágica incompatibilidad entre sentir (pobreza, hambre) y comprender: “Hay que tocar, en comunión, el punto vital de la pobreza que es su misticismo. Este misticismo es el único lenguaje que trasciende al esquema racional de la opresión.” Así, la frase de Glauber debe leerse —siempre en referencia al Brasil que aparece en las películas del *Cinema Novo*—: «la miseria mayor es que el hambre del pobre causa debilidad y delirio, y por eso quienes sienten hambre no pueden al mismo tiempo ubicar dicho fenómeno dentro de esquemas racionales de comprensión; de modo que la originalidad del *Cinema Novo* es también trágica, porque refleja un mundo que no puede saberse original, es un mundo, una población, que cuando *siente* deja de razonar: está muriéndose de hambre y volviéndose loca». Cfr. *Estética del Sueño*, párrafo 3 y mi comentario en nota al pie, para ver lo que compete al acto de “comprender” por parte del observador europeo.

que ha hecho del *Cinema Novo* un fenómeno de importancia internacional es justamente su alto nivel de compromiso con la verdad. Ha sido su personal miserabilismo que, antes transcrito por la literatura de los treinta, es ahora fotografiado por el cine de los sesenta; y, si antes era transcrito como denuncia social, hoy ha pasado a ser discutido como problema político.

Los propios estadios del miserabilismo en nuestro cine son internamente evolutivos. Así, como observa Gustavo Dahl, se transita de lo fenomenológico (*Porto das caixas*), a lo social (*Vidas secas*), a lo político (*Deus e o diabo*), a lo poético (*Gangazumba, rei dos palmeras*), a lo demagógico (*Cinco vezes favela*), a lo experimental (*Sol sobre alama*), a lo documental (*Garrincha, alegria do povo*), a la comedia (*Os mendigos*), experiencias en varios sentidos, unas frustradas, otras realizadas, pero todas conformando, al final de tres años, un cuadro histórico que, no por casualidad, caracteriza el periodo Janio-Jango: el periodo de las grandes crisis de conciencia y de rebeldía, de agitación y de revolución que culminó en el golpe de abril. Y fue a partir de abril que la tesis del cine digerible gana peso en Brasil, amenazando sistemáticamente al *Cinema Novo*.

Nosotros entendemos esta hambre que los europeos y la mayoría de los brasileños no entiende.<sup>360</sup> Para el europeo es un extraño surrealismo tropical. Para el brasileño es una vergüenza nacional. Él no come pero le da vergüenza decirlo; y sobre todo, no sabe esta hambre de dónde viene. Nosotros sabemos —quienes hacemos estas películas feas y tristes, estas películas gritadas y desesperadas, en donde no siempre la razón habló más alto—, que el hambre no será aliviada por planificaciones de gabinete y que los remedios del Technicolor no esconden sino que agravan sus tumores. De este modo, una cultura del hambre sólo puede superarse a sí misma, cualitativamente, minando sus propias estructuras: y la violencia es la más noble manifestación cultural del hambre.

---

<sup>360</sup> Glauber pone al *Cinema Novo* en un plano privilegiado de comprensión hacia el fenómeno del hambre, por encima los observadores europeos y de los brasileños, en vista de la paradoja glauberiana entre sentir y no-comprender. El hambre (en la “Estética del Sueño” hablará en los mismo términos de «pobreza») puede ser entendida por los observadores europeos, pero, ya que *no la sienten*, sólo puede entenderla en términos de exotismo, surrealismo, folclore; por el otro lado, los brasileños que sienten el hambre y viven la pobreza, están tan avasallados por esta vivencia, que no son capaces de pensarla en términos racionales (de hecho, como dirá Glauber en la “Estética del Sueño”, una “repercusión psíquica” de la pobreza es que “la razón lo explota como a un esclavo”). Para poder pensar o, como diría Glauber, “para vivir de lirismo, de metafísica, de *pathos* [...] es necesario hacer tres comidas diarias” (Rocha, 2004, pp. 48-49). Esta posición privilegiada del *Cinema Novo*, esta comprensión, dará primacía a la «violencia» entendida en términos estéticos, como vehículo de contacto entre el sentir y comprender; este medio de contacto, en la Estética del Sueño, lo ocupará posteriormente el «misticismo» vinculado al sueño y a la irracionalidad.

La mendicidad, tradición que se implantó con la redentora piedad colonialista, ha sido una de las causantes de la mistificación política y de la ufana mentira cultural: los datos oficiales del hambre piden dinero a los países colonialistas con el fin de construir escuelas sin formar profesores, de construir casas sin dar trabajo, de enseñar el oficio sin alfabetizar. La diplomacia pide, los economistas piden, la política pide; el *Cinema Novo* en el campo internacional no pidió nada: se impuso con la violencia de sus imágenes y sonidos en 22 festivales internacionales.

Por medio del *Cinema Novo*: el comportamiento exacto de un hambriento es la violencia y la violencia de un hambriento no es primitivismo. ¿Fabiano<sup>361</sup> es primitivo? ¿Antao<sup>362</sup> es primitivo? ¿Corisco<sup>363</sup> es primitivo? ¿La mujer de *Porto das caixas* es primitiva?

De parte del *Cinema Novo*: una estética de la violencia antes de ser primitiva es revolucionaria, he ahí el punto inicial para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado; solamente concienciando su única posibilidad, *la violencia*, el colonizador puede comprender, por medio del horror, la fuerza de la cultura que él explota. Mientras que no se levante en armas el colonizado es un esclavo: un primer policía muerto fue necesario para que el [hombre] francés percibiera a un argelino.

En una moral: esa violencia, sin embargo, no está incorporada al odio, como tampoco diríamos que está vinculada al viejo humanismo colonizador. El amor que esta violencia encierra es tan brutal como la violencia misma, porque no es un amor de complacencia o de contemplación, sino un amor de acción y transformación.

El *Cinema Novo*, por esto, no realiza melodramas: las mujeres del *Cinema Novo* siempre fueron seres en busca de una posible salida para el amor, dada la imposibilidad de amar con hambre: la mujer prototipo, la de *Porto das caixas*, mata al marido; a la Dandara de Gangazumba, huye de la guerra a causa de un amor romántico. Doña Vitoria sueña con nuevos tiempos para los hijos; Rosa comete un crimen para salvar a Manuel y amarlo en otras circunstancias; la chica del cura tiene que rasgar la sotana para ganar un nuevo hombre; la mujer de *O desafio* rompe con el amante porque quiere permanecer fiel a su mundo burgués; la mujer de *Sao Paulo S. A.* quiere seguridad en el amor pequeño-burgués y por eso intentará reducir la vida del marido a un sistema mediocre.

---

<sup>361</sup> Protagonista de *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos.

<sup>362</sup> Protagonista de *Barravento* (1961), de Glauber Rocha.

<sup>363</sup> Personaje de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha.

Ya ha pasado el tiempo en que el *Cinema Novo* necesitaba explicarse para existir: el *Cinema Novo* necesita procesarse para que se explique en la medida en que nuestra realidad sea más discernible a la luz de pensamientos a los que el hambre no haya causado debilidad o delirio. El *Cinema Novo* no podrá tener un desarrollo efectivo mientras permanezca al margen del proceso económico y cultural latinoamericano; además, porque el *Cinema Novo* es un fenómeno de pueblos colonizados y no una entidad privilegiada de Brasil: donde haya un cineasta dispuesto a filmar la verdad y hacer frente a las reglas hipócritas y policiales de la censura, ahí habrá un germen vivo del *Cinema Novo*. Donde haya un cineasta dispuesto a hacer frente al comercialismo, a la explotación, la pornografía, el tecnicismo, ahí habrá un germen del *Cinema Novo*. En donde haya un cineasta, de cualquier edad o de cualquier procedencia, listo a poner su cine y su profesión al servicio de las causas importantes de su tiempo, ahí habrá un germen del *Cinema Novo*. La definición es esta y por medio de esta definición el *Cinema Novo* se margina de la industria porque el compromiso del cinema industrial lo tiene con la mentira y con la explotación. La integración económica e industrial del *Cinema Novo* depende de la libertad de América Latina. Por medio de esta libertad, el *Cinema Novo* se esfuerza en su propio nombre de sus más próximos y dispersos integrantes, de los más burros a los más talentosos, de los más débiles a los más fuertes. Es una cuestión de moral que se reflejará en las películas, en el momento de filmar un hombre o una casa, en el detalle observado, en la filosofía: *no es una película sino un conjunto de películas en evolución que dará por fin, al público, la conciencia de su propia existencia.*

No tenemos por ello otros puntos de contacto con el cine mundial.

El *Cinema Novo* es un proyecto que se realiza en la política del hambre, y sufre, por esto mismo, todas las debilidades que son resultado de su existencia.

ESTÉTICA DEL SUEÑO<sup>364</sup>  
(EZTÉTYKA<sup>365</sup> DEL SUEÑO)

(Traducción de Daniela Stara, con apoyo de Augusto Nava)

---

En el Seminario del Tercer Mundo, realizado en Génova, Italia, en 1965, presenté a propósito del Cinema Novo brasileño la «Estética del hambre».

Esta comunicación situaba al artista del Tercer Mundo frente a las potencias colonizadoras: *apenas una estética de la violencia podría integrar un significado revolucionario en nuestras luchas de liberación.*

Dije allí que los observadores colonialistas comprendían nuestra pobreza, pero no la sentían.<sup>366</sup>

1968 fue el año de las rebeliones de la juventud. El Mayo Francés ocurrió en un momento en que estudiantes e intelectuales brasileños manifestaban en Brasil su protesta contra el régimen militar de 1964. *Terra em transe* (1966), un manifiesto práctico de la Estética del hambre, sufrió en Brasil críticas intolerantes de la derecha y de los grupos sectarios de izquierda.

Entre la represión interna y la repercusión internacional aprendí la mejor lección: el artista debe mantener su libertad ante cualquier circunstancia. Solamente así estaremos libres de un tipo muy original de empobrecimiento: la oficialización que los países subdesarrollados acostumbran hacer de sus mejores artistas.

---

<sup>364</sup> Rocha, 2004, pp. 248-251.

<sup>365</sup> Sólo la “Estética del Sueño” (*Eztetyka do sonho*) nació con esas particularidades ortográficas. Últimamente —como lo hizo, en ocasiones, el mismo Glauber— se han utilizado la Z, la Y y la K para referirse también al manifiesto de Génova, 1965, la “Estética del Hambre” (*Estetica da fome*), que no las tenía cuando apareció. Hacerlo, creo, es un error. Al añadir esas marcas gráficas en la primera estética, se designa con un nombre falso a un documento histórico, y además se oculta el sentido evolutivo de las ideas glauberianas. Por comodidad he usado la transcripción normal a lo largo del texto.

<sup>366</sup> Algunas características del «hambre» (entendida glauberianamente) se extienden conceptualmente al término «pobreza» en esta estética (la palabra pobreza [*povertade*] no aparece ni una sola vez en su primer manifiesto estético). En la “Estética del Hambre” había escrito: “Y si él [el colonizador] nos comprende, en suma, no es por la lucidez de nuestro diálogo sino por el humanitarismo que le inspira la información que le damos. Una vez más, el paternalismo es el método [que se usa] para comprender un lenguaje de lágrimas o [un lenguaje] de mudo sufrimiento.” Este párrafo (que, creo yo, ha sido mal leído) es esencial para comprender los términos de la famosa cita glauberiana que comienza con “Nossa originalidade é nossa fome”. Por un lado, el colonizador *comprende* (en los términos paternalistas que Glauber expone), pero sin nunca vivir en carne propia el hambre o la pobreza; por el otro, los brasileños *sienten* el hambre o la pobreza, lo que les produce una atrofia mental (debilidad y delirio), es decir, los hace incapaces de “comprender” su miseria en términos racionales (cf. Estética del Hambre, nota 358). Esta paradójica incomunicación, que vehicula el Cinema Novo, será resuelta por Glauber a través del término estético «misticismo», vinculado a la irracionalidad (o sinrazón) (cf. Estética del Sueño, nota 371)

Este congreso en Columbia [EU] es otra oportunidad que tengo para desarrollar algunas ideas sobre el arte y la revolución. El tema de la pobreza está vinculado a esto. Las ciencias sociales informan con estadísticas y permiten interpretaciones sobre la pobreza.

Las conclusiones de los datos de los sistemas capitalistas muestran al hombre pobre como un objeto que debe ser alimentado. Y en los países socialistas observamos la permanente polémica entre los profetas de la revolución total y los burócratas que tratan al hombre como objeto para ser masificado. *La mayoría de los profetas de la revolución total está compuesta por artistas*. Son personas que tienen una aproximación más sensitiva y menos intelectual con las masas pobres.

«Arte revolucionario» fue la palabra clave en el Tercer Mundo en los años sesenta y continuará siéndolo en esta década. Creo, sin embargo, que la mudanza de muchas condiciones políticas y mentales exige un desarrollo continuo de los conceptos de Arte revolucionario.

Muchas veces, son indistinguibles el cerrilismo<sup>367</sup> y los manifiestos ideológicos.<sup>368</sup> El peor enemigo del arte revolucionario es su mediocridad. Delante de la evolución sutil de los conceptos reformistas de la ideología imperialista, el artista debe ofrecer respuestas revolucionarias capaces de no aceptar, bajo ninguna hipótesis, propuestas evasivas. Y, lo que es más difícil, exige una precisa identificación de qué es *arte revolucionario útil al activismo político, qué es arte revolucionario lanzado a la apertura de discusiones nuevas, qué es arte revolucionario rechazado por la izquierda e instrumentalizado por la derecha*.

En el primer caso, cito, como hombre de cine, el film de Fernando Ezequiel Solanas, argentino, *La hora de los hornos*. Es un típico panfleto de información,

---

<sup>367</sup> La palabra, que se ha traducido a menudo como ‘primitivismo’ (y no sólo en español) es *primitismo*. El *Novo Dicionário Aurélio* (Río de Janeiro, 2007; vox: ‘primarista’, y vox: ‘primário’ [Bras.]), la define como aquello que tiene cualidad de “Limitado, rudimentar, acanhado [de cortas miras], estreito, primitivo”; el *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (Río de Janeiro, 2007) en su tercera acepción la da como “carácter do que è limitado, estreito, tacanho [es decir, lerdo, de cortas miras]; tacanhaz, limitação”; el *Dicionário de Portugues de la Academia de Ciências de Lisboa* la define igualmente como “Carácter que revela rudeza, limitação o poca cultura”. La he traducido con el término *cerrilismo*, que el *Diccionario del uso del español* de María Moliner (Madrid, 2007) la da como cualidad o actitud ‘cerril’, que, aplicado a personas, habla de alguien que delata “un comportamiento tosco, grosero o torpe.” Ciertamente no hay traducción perfecta, pero creo que esta palabra en esa acepción explica muy bien la visión ‘despectiva’ del director en el contexto artístico, y sobre todo expone mejor su posición frente a la ortodoxia ideológica de izquierda, a la que él era contrario y despreciaba; pero, así como lo usa Glauber en otros textos, el vocablo aceptaría también palabras afines a aquello que tiene cualidad de ‘rudimental’, ‘mediocre’, ‘zafio’, ‘lerdo’, siempre usado en forma despectiva (cf. por ejemplo, Rocha, 2004, pp. 111, 144, 142, 159, y Rocha, 2003, pp. 79, 81, 96, 132, 172, 184, 221, 249).

<sup>368</sup> Glauber dice que *se confundem*. En el sentido de que es fácil confundirse entre uno y otro: parecen la misma cosa.

agitación y polémica, utilizado actualmente en varias partes del mundo por activistas políticos.<sup>369</sup>

En el segundo caso, tengo algunas películas del *Cinema Novo* brasileño, entre los cuales mis propios filmes.

Por último, la obra de Jorge Luis Borges.

Esta clasificación revela las contradicciones que expresa el propio caso contemporáneo. Una obra de arte revolucionario debería no sólo actuar de modo inmediatamente político, sino también promover la especulación filosófica, creando una estética del eterno movimiento humano rumbo a su integración cósmica.

La existencia discontinua de este arte revolucionario en el Tercer Mundo se debe fundamentalmente a la represión del *racionalismo*.

Los sistemas culturales en vigor, de derecha y de izquierda, están sometidos a una razón conservadora. El fracaso de las izquierdas en Brasil es producto de este vicio colonizador. La derecha piensa de acuerdo a la razón del orden y del desarrollo. La tecnología es el ideal mediocre de un poder que no tiene más ideología que el dominio del hombre a través del consumo. Las respuestas de la izquierda (ejemplifico, otra vez, con el caso de Brasil) fueron paternalistas con respecto al tema central de los conflictos políticos: las masas pobres.

El pueblo es el mito de la burguesía.

La razón del pueblo se convierte en la razón de la burguesía sobre el pueblo. Las variaciones ideológicas de esta razón paternalista se identifican en monótonos ciclos de protesta y represión. La razón de la izquierda se revela heredera de la razón revolucionaria burguesa europea. La colonización, en tal nivel, imposibilita una ideología revolucionaria integral, que tendría en el arte su mejor expresión ya que solamente el arte puede acercar al hombre a la profundidad que permite el sueño de la comprensión.

La ruptura con los racionalismos colonizadores es la única salida.

Las vanguardias del pensamiento ya no pueden entregarse a la inutilidad de responder a la *razón opresiva* con la *razón revolucionaria*. La revolución es *anti-razón* que comunica las tensiones y rebeliones del más irracional de todos los fenómenos que es la pobreza.

---

<sup>369</sup> Sobre esto tema se puede consultar la polémica de Glauber sobre *La hora de los hornos* de Solanas en una carta que Glauber Rocha envió a Alfredo Guevara. Se consulte la versión original (Rocha, 1997) ya que en *Cine Cubano* y en el libro de Guevara *Un sueño compartido*, dicho párrafos fueron omitidos y algunas palabras de Glauber directamente cambiadas.

Ninguna estadística puede informar la dimensión de la pobreza.

La pobreza es la carga autodestructiva máxima de cada hombre y repercute psíquicamente en tal modo que este [ser humano] pobre se convierte en un animal de dos cabezas: una es fatalista y sumisa a la razón que lo explota como a un esclavo. La otra, en la medida en que el pobre no puede explicar lo absurdo de su propia pobreza, es naturalmente mística.

La *razón* dominante clasifica el misticismo como irracionalista y lo reprime con las balas. 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 hacia una idea, es la más alta ventura<sup>370</sup> del misticismo. Las revoluciones fracasan cuando esta posesión no es total, cuando el hombre rebelde no se libera completamente de la razón represiva, cuando los signos de la lucha no se producen a un nivel de emoción estimulante y reveladora, cuando, *todavía movido por la razón burguesa*, método e ideología se confunden a tal punto que paralizan las transacciones de la lucha.

En la medida que la *sinrazón*<sup>371</sup> planifica las revoluciones la razón planifica la represión.

Las revoluciones se hacen en la imprevisión de la práctica histórica, que es la cábala donde se encuentran las fuerzas irracionales de las masas pobres. La toma política del poder no implica el éxito revolucionario.

---

<sup>370</sup> La palabra «astral» tiene en portugués un triple significado, que hace confluír felicidad, buena suerte y don divino, sentidos que, creo, pesan en la frase de Glauber. La voz es muy cercana al adjetivo *beato* del italiano (Dizionario Garzanti). Ninguna traducción de las que he consultado registra esta diversidad de sentidos. Me parece que la palabra “ventura” es la que más conviene al contexto de la frase. En francés, Angelina Peralba, traduce *heureuse* (Peralba; Xavier, 2005, pfo. 75. en línea, consultado el 24 de septiembre de 2009), Sylvie Pierre traduce *niveau astral* (Pierre, 1987, p. 130). La edición italiana de Lino Micciché (Rocha, 1986b, p. 152) dice “acme” (*akme*: “punto culminante, essere all’acme, raggiungere l’acme della fama” Dizionario Garzanti). Guevara (Guevara, 2002, p. 188) traduce *ánimo* y un catálogo del Reina Sofía, pone *culminación* (*Eztétyka del sueño*, 2001, p. 44 [no se indica el traductor]).

<sup>371</sup> Algún traductor ha comentado esta palabra (*desrazão*), y la han dado como un neologismo de fuerte extrañeza (cf. el comentario de L. Micciché en: Rocha, 1986b, p. 153, nota 1, quien ha creado el neologismo *sragione*). Es verdad que el *Dicionário de Portugues de la Academia de Ciências de Lisboa* no la registra; pero el *Novo Dicionário Aurelio* (que es acaso el más prestigioso) sí la apunta: “**desrazão**. [De *des-* + *razão*.] 1. Falta de razão, sem-razão.” Lo mismo sucede con el *Dicionário Houaiss da Lengua Portuguesa*, que también le da entrada: “**desrazão** s.f. ausência ou falta de razão”. El *Aurelio*, que señala cuando la voz proviene de otro idioma, no hace ningún señalamiento. El *Houaiss*, que marca la época del primer registro de las palabras, tampoco indica nada. Neologismo o no, puede que su uso sea exclusivo de Brasil, lo cual quiere decir que hoy en día la usan la mayor parte de los lusitano-parlantes, como una palabra cualquiera (aunque dada la fuerte inmigración y la penetración de cultura brasileña a través de la televisión portuguesa, me resulta difícil creer que no se conozca también en Portugal). Cuando la estaba traduciendo, y dada su aparición en dos léxicos (uno de ellos, de gran prestigio y difusión), me quedó claro que el neologismo, si lo era, no era ni extraño ni obligaba a una traducción que causara extrañeza (tipo: ‘inrazón’, ‘arrazón’, o incluso ‘desrazón’). En vista de que no encontré en español un neologismo tan universalmente difundido, he decidido usar una palabra que los hispanohablantes sintieran como otra cualquiera, y que conservara el paralelismo *razão/desrazão*.

Hay que tocar, en comunión, el punto vital de la pobreza que es su misticismo.<sup>372</sup> Este misticismo es el único lenguaje que trasciende al esquema racional de la opresión. La revolución es una magia porque es lo imprevisto dentro de la razón dominadora. A lo sumo, es vista como una posibilidad comprensible. Pero la revolución debe ser imposible de comprender para la razón dominadora, de tal forma que ésta se niegue y se devore delante de su imposibilidad de comprender.

El irracionalismo liberador es la más fuerte arma del [hombre] revolucionario. *Y la liberación, incluso en el encuentro de la violencia provocada por el sistema, significa siempre negar la violencia en nombre de una comunidad fundada sobre la base del amor ilimitado entre los hombres.* Este amor nada tiene que ver con el humanismo tradicional, símbolo de una buena conciencia dominadora. Las raíces indígenas y negras del pueblo latinoamericano deben ser entendidas como únicas fuerzas desarrolladas de este continente. Nuestras clases medias y burguesas son caricaturas decadentes de las sociedades colonizadoras.

La cultura popular será siempre una manifestación relativa, si sólo se limita a inspirar un arte creado por artistas todavía sofocados por la razón burguesa. La cultura popular no es lo que se llama técnicamente folclore, sino lenguaje popular en permanente rebelión histórica.

El encuentro de los revolucionarios, desvinculados de la razón burguesa, con las estructuras más significativas de esta cultura popular será la primera configuración de un nuevo signo revolucionario.

El sueño es el único derecho que no se puede prohibir.

La «Estética del hambre» era la medida de mi comprensión racional de la pobreza en 1965.

Hoy rehúso hablar en el marco de cualquier estética. La plena vivencia no puede estar sujeta a conceptos filosóficos. El Arte revolucionario debe ser una magia capaz de hechizar al hombre a tal punto que no soporte ya vivir en esta realidad absurda.

Borges, superando esta realidad, escribió las más liberadoras irrealidades de nuestro tiempo. *Su estética es la del sueño.* Para mí es una iluminación espiritual que contribuyó a ampliar mi sensibilidad afroindia en dirección de los mitos originarios de mi raza. Esta raza, pobre y aparentemente sin destino, elabora en la mística su momento

---

<sup>372</sup> Cf. párrafo 3, y nota al calce.

de libertad. Los dioses afroindios negarán la mística colonizadora del catolicismo, que es hechicería de la represión y de la redención moral de los ricos.

No justifico ni explico mi sueño porque nace de una intimidad cada vez mayor con el tema de mis películas, sentido natural de mi vida.

Universidad de Columbia, Nueva York.

Janeiro, 1971.

## **APÉNDICE 2**



## NOTA A LA TRADUCCIÓN

Al traducir los tres textos sobre Buñuel, he intentado hacer una redacción, la más clara posible para el lector, y que pudiera tener el menor número de modificaciones respecto al texto original. Así habrán de leerse los “&” del texto, como particularidad ortográfica del mismo autor. Los títulos de películas —donde Glauber los señala— se dejan en original; en donde Glauber los cita en portugués pasarán al castellano, y en donde ha puesto ambos, pondré el título original. Lo mismo sucede con las películas no estrenadas en España: he dejado el título original faltando un correspondiente en castellano.

También he corregido fechas allí en donde no correspondían, señalando en nota a pie de página el error. Las palabras en cursiva son del autor, mientras que los nombres de movimiento cinematográficos que él mismo escribe en cursiva los he querido poner en mayúscula para no cargar demasiado el texto.



# LOS 12 MANDAMIENTOS DE NUESTRO SEÑOR BUÑUEL<sup>373</sup>

París, 1975

## I

El sortilegio bloquea las puertas de la Iglesia.

Los curas paralizados, los fieles misteriosamente detenidos.

El pueblo explota en las plazas, la caballería arremete.

Mientras las masas luchan contra la fuerza policial del fascismo, tocan las campanas.

Un grupo de carneros, mansos y serviles, marcha por el camino de los templos.

## II

Último maldito de un cine que se perdió en la histeria artesanal, Luis Buñuel nació en Calanda, 1900 –hijo de la misma generación española de Lorca, Picasso, Ortega y Gasset, Miró, Alberti, Dalí– y fue con éste que inició su carrera cinematográfica, realizando, en 1928, *Un chien andalou*.

Educado por los jesuitas en la adolescencia, frecuentó la Universidad de Madrid, después se encaminó a París: *Un chien andalou* fue su carta de presentación para ingresar en el grupo surrealista. Cuando exhibieron *L'age d'or*, 1930 los conservadores lanzaron una bomba de gas en el pequeño cine del Quartier Latin y rasgaron los cuadros expuestos por Max Ernst, Man Ray, Miró, Tanguy y Dalí.

En 1961, *Viridiana* recibe media-Palma<sup>374</sup> de Oro en el Festival de Cannes: la censura franquista pierde el control, abre procesos, despide funcionarios, consigue que el mundo católico rechace la película<sup>375</sup>.

---

<sup>373</sup> Rocha, 2006a, pp. 170-185.

<sup>374</sup> Glauber se refiere al hecho que el film en Cannes ganó ex-aequo junto a un filme de Colpi. Cf. Buache, 1976, p.143.

<sup>375</sup> Los detalles se encuentran en Aranda, 1975, p. 275, Buñuel, 1996, p. 279, y Schwarze, 1988, pp. 123-125.

En Francia, Malraux dijo que no podía prohibir una película extranjera premiada en Cannes: era un truco; aunque siendo español, Buñuel es considerado por la crítica & el público como “espíritu francés”.

Entre *Las Hurdes* o *Tierra sin pan*, documental sobre la miserable región española, 1932<sup>376</sup>, y *Viridiana*, 1961, cuando regresa a trabajar en España –la carrera de Buñuel fue venturosa y accidentada: osciló entre Francia, Estados Unidos y México: realizó documentales de montaje, hizo doblaje para estudios estadounidenses, transmitió discursos radiofónicos contra el nazismo<sup>377</sup>.

Quince años después de *Las Hurdes* encuentra al mexicano Oscar Dancigers, que le propone películas comerciales. Buñuel acepta e inicia, en México, una producción marcada por tres obras maestras: *Los olvidados* (1950) –premio a la mejor dirección, a Cannes; *Él* (1952); *Robinson Crusoe* (1953).

En las películas comerciales, Buñuel consigue introducir un poco de su personalidad: realiza un viejo proyecto, *Cumbres Borrascosas*, según la novela homónima,<sup>378</sup> y *Ensayo de un crimen*, basada en una novela de Rodolfo Usigli. En este mismo año, 1955, regresa a Francia y rueda *Cela s'appelle l'aurore*; vuelve a México para filmar *La mort en ce jardin*, pero ya ejerce poder en el proceso industrial para conseguir la libertad esperada durante veintiocho años, desde *L'age d'or*.

*Nazarin* explota en el Festival de Cannes, 1959, y conquista el premio especial del jurado; *La fièvre monte à El Pao* (último trabajo de Gérard Philipe) acusó severamente a las republiquillas fascistas de América del Sur; *The young one* gana en Cannes el premio especial *hors-concours*<sup>379</sup> —1961 es el año de *Viridiana*, 1962, de *El ángel exterminador*.

### III

Respondiendo a los periodistas, Buñuel es franco: “la moral burguesa es para mí lo inmoral, aquello contra lo que se debe luchar: la moral fundada sobre nuestras injustas instituciones sociales, como la religión, la patria, la familia, la cultura; en fin, eso que se llama los ‘pilares de la sociedad’. Sí, hice películas comerciales, pero

---

<sup>376</sup> La película como bien subraya Antonio Castro es del 1933, aunque en varias biografías aparece como del 1932 (Cf. Castro, 2001, p. 9)

<sup>377</sup> Cf. Aranda, 1975, p. 163 y ss; Buñuel, 1996, p. 210.

<sup>378</sup> Glauber reporta en el texto *O morro dos ventos uivantes*, el título en portugués.

<sup>379</sup> Las cursivas son del autor.

siempre seguí mi principio surrealista: la necesidad de comer no disculpa jamás la prostitución del arte. Entre veinte películas tengo algunas pésimas, pero nunca traicioné mi código moral.<sup>380</sup> Estoy en contra de la moral convencional, los fantasmas tradicionales, toda esa suciedad moral de la sociedad introducida en el sentimentalismo. Para mí, *Los olvidados* es efectivamente una película de lucha social. Porque yo me creo simplemente honesto conmigo mismo, yo debo hacer una obra social. Yo sé que voy por este camino. Pero a partir de lo social yo no quiero hacer películas de tesis. Yo observo las cosas que me emocionan y quiero transportarlas a la pantalla, pero siempre con esa especie de amor que tengo por lo instintivo y por lo irracional que puede aparecer en todo. Siempre estoy lanzado hacia lo desconocido y lo extraño que me fascinan sin que yo sepa jamás por que. Sí, yo soy ateo gracias a Dios; es necesario buscar a Dios en el hombre y esto es muy simple...<sup>381</sup>

A los 61 años, financiado por el joven productor Gustavo Alatríste, Luis Buñuel trabaja solitario en México, luchando contra la vejez y la muerte, viril como un hombre de 40 para completar la más importante obra cinematográfica de todos los tiempos.

El surrealista chocante de 1928 se declara viejo para buscar el escándalo: pero cada película suya sacude las estructuras de la Iglesia y del Fascismo. Dice que no volverá a España en tanto que aquella sea una tierra católica y fascista: el odio a Franco es el símbolo de su furia contra el Estado totalitario. El odio a la Iglesia es el símbolo de una lucha eterna contra la mutilación del hombre por medio de los dogmas.

En *Nazarín* es el Cristo traicionado por la Iglesia y perseguido por el Estado que se escandaliza delante de la piedad humana; *Viridiana* es el demonio que se instaura para corromper los principios del cristianismo y pone al hombre libre, aunque cínico, frente a las deformaciones morales que él persigue para sobrevivir; *Él Ángel exterminador* es la falta de piedad por ese mismo hombre, que, siendo libre, está sujeto al Estado y la Iglesia.

El surrealista de antes es el anarquista de hoy: sirve a la revolución en la medida en que hiere a las bases de las instituciones del capitalismo.

En la eterna izquierda, contra el orden establecido, Buñuel será siempre un hombre condenado.

---

<sup>380</sup> *Cuadernos de Cine de la Universidad de México*, vol. XVI, 1961.

<sup>381</sup> *L'Espresso*, 12 de mayo de 1960.

#### IV

De Eisenstein a Visconti & Antonioni el cine es racionalista, obedeció a una revolución histórica; del expresionismo de Murnau a Orson Welles, dejando una herencia para nórdicos y americanos, el cine vivió de explosiones que nunca conseguirían librarlo de sus orígenes teatrales y literarios; de Buñuel & Jean Vigó a Rossellini el cine desarrolla un camino marginal, caracterizado por la libertad, el misticismo y la anarquía.

Es el cine que está más ligado a los primitivos, que nace inculto con Griffith, se derrama romántico en Chaplin y se flagela con Fellini; es el mismo cine que, dependiendo de la carne y de la cabeza de los autores, crea, al margen de la historia, las figuras malditas de Buñuel, Rossellini y que creó la figura trágica de Jean Vigó, muerto a los treinta años, con la obra incompleta y mutilada.

Jean Luc Godard es el hijo más joven de este cine-libre que influenció a Truffaut y Resnais; que hirió en la India al joven Ray, que introdujo en Nueva York una lección que se adaptaba muy bien al espíritu *beat* de Jonas Mekas y Alain Gingsberg, realizadores de la obra-clave del nuevo cine americano, *Guns of the trees*.

Es el cine que discrepa con la industria, que se peleó con los productores, con el público, con la censura y con la crítica interesada en servir al buen gusto, a la moral, al respeto y a la tradición.

Es el origen del cine-nuevo<sup>382</sup>, del cine-libre, del cine de autor; de la película que mató al “director-monstruo”, a la “vedette-sagrada”, al “fotógrafo-luz”; es la *mise en scène* que salió del encuadre, quebró el ritmo gramatical, estranguló la emoción, huyó del espectáculo: la película que dejó de ser la narrativa gráfica de dramas pueriles y literarios para alcanzar una expresión poderosa en manos de hombres libres de los esquemas industriales: la película política, la película de ideas; la películaverdad, de investigación, de Jean Rouch; el cine de reportaje-ficción de Reinchenbach; el documental social de Chris Marker; el Cinema Novo brasileño.

---

<sup>382</sup> En la nueva edición dice ‘cinema novo’, pero creo que no está hablando del movimiento sino de varias actitudes de nuevos cine.

## V

Gabriel Figueroa, el famoso iluminador mexicano, es uno de los fotógrafos preferidos por Buñuel. Misteriosamente, en estas películas, Figueroa parece diferente, sin las nubes cargadas y el contraluz romántico.

Respuesta a la prensa francesa: “cuando todo está iluminado y el encuadre compuesto, Luis se acerca da un empujón en la cámara y ordena rodar...”

El cine no es un monstruo, el mundo no está contenido en los límites de un cuadro determinado por esta o aquella lente.

Rossellini: “...el cine es una cosa muy pequeña... es muy fácil fotografiar un rostro; lo difícil es fotografiar el mundo...”<sup>383</sup>

Despreciando años y años de teorías, los libros de Eisenstein, Rudolf Arnheim, Bela Balázs y Umberto Barbaro; respetando al hombre Bazin, pero nunca sus ideas; rechazando igualmente aquella dulce pirámide humanista de Zavattini, Buñuel define su estilo: “...nunca tengo problemas con la técnica. Tengo horror por las películas de ‘angulaciones’, detesto las tomas insólitas. Con mi operador, cuando el me propone una bella composición yo empiezo a sonreír y deshago todo, para filmar sin efectos... detesto también la *mise en scène* tradicional, el campo, el contracampo... amo los planos largos, las tomas en continuidad... miro un guión durante cinco semanas y quedo aborrecido... después del ensayo ruedo dos o tres veces cada escena... si yo filmo doscientos cincuenta planos el montaje final tendrá la misma cantidad... nada de lujo.”

## VI

El montaje de Buñuel no pretende informar por medio de la lógica: despierta, crítica, aniquila, por medio de la violencia, la introducción del plano anárquico, profano, erótico –siempre por medio de las imágenes prohibidas en el contexto de la burguesía.

Su estilo es una idea en movimiento –la libertad realista de esta acción es seguida por un ojo atento a los detalles: la ducha de agua caliente y fría, irregularmente, jamás permitiendo que el espectador deje de pensar.

---

<sup>383</sup> En la nueva edición se incluyó la siguiente nota del editor: “Glauber cita de memoria esta parte. En el original: ...le Cinéma est une toute petite chouse. (...) Et puis photographier un homme, c’est ne rien, il faudrait pouvoir photographier un monde...”, en Jean Domarchi, Jean Douchet y Fereydoun Hoveyda, “Entretien avec Roberto rossellini”, *Cahiers du Cinéma*, n.133, julio 1962, pp. 4-14. También en *Roberto Rossellini: le Cinéma révélé*, Paris, Cahier du Cinéma/Ed de l’Etoile, 1984, pp. 63-71.”

El diálogo oscila entre lo coloquial y lo poético: el hombre habla siempre según esta o aquella posición delante del problema; la violencia es absoluta en contra de los débiles: el ciego pateado en *L'age d'or*, el paralítico torturado en *Los olvidados*, la abeja aplastada en *Ensayo de un Crimen*, violencia contra los tabúes del amor y del sexo: la imagen de la mujer amada en el sanitario en *L'age d'or* o la indecisión de las manos de la monja Viridiana delante de las tetas cargadas de una vaca.

Contra las inhibiciones del hombre, las huidas de la masturbación—el solitario y desesperado Robinson vagando por la isla desierta y el homosexualismo que se establece entre él y Viernes; los mangos con forma de pene, de la cuerda que brinca la niña en *Viridiana*, la misma [cuerda] con la cual el tío tarado se suicida; la histeria mística de las prostitutas que desean al santo, al puro, al bello y viril Padre Nazario; el erotismo en la secuencia de lavado de pies en *Él*, cuando explota en la iglesia un clima de prostíbulo; la cámara que pasea en la espalda semidesnuda de la chica en *La joven*; el burgués disoluto que abandona una bacanal, la fantasía con los trajes de Cristo en el patético final de *L'age d'or*; la fusión de los símbolos-tabúes del sexo y de la Iglesia en la corona de espinas que la chica quema mientras que Viridiana aparece con los cabellos sueltos y el rostro sensual; la mujer apestada de *Nazarín* que, recibiendo la extremaunción, expulsa al cura para quedarse en el lecho con el apasionado marido —o la Iglesia como prisión eterna del Hombre, al final de *Él*, cuando el personaje que buscaba la paz en el convento se dirige, como atontado, a misa; en la interrupción política & panfletaria de Padre Nazario, que se desvía de su camino para decirle duras verdades a un gordo y prepotente oficial del Ejército.

Este montaje —de sugestión, a veces de crítica rigurosa, otras panfletaria, raramente hermética— siempre violenta una condición de orden, aquel que el espectador acepta como normal: el poder del Estado, el temor a Dios a través de los dogmas católicos, la conciencia en crisis o la necesidad de ser padoso para estar en paz consigo mismo y con sus semejantes: las fugas, las sublimaciones, el culto silencioso de la frustración, la pasividad.

Está claro, en Buñuel, que el fuerte siempre devora sin piedad al más débil: el zorro caza y devora a la gallina en *La joven*; un gato siempre se le echa encima a un ratón.

Es en *Viridiana* que este montaje adquiere, por primera vez en la historia del cine, un sentido trascendente, incluso más allá del efecto óptico de los clásicos del cine

soviético: los mendigos, dirigidos por la monja virgen, abandonan el trabajo en el campo y, a medio día, se hincan para rezar el ave maría.

Imágenes inquietas del trabajo obrero son introducidas irregularmente a medida que los hombres rezan, agradeciendo la felicidad de cada día: la sucesión de estas imágenes de albañiles, carpinteros y aserradores crea, al mismo tiempo que la gracia religiosa, una monstruosa corriente de esclavización.

Si el montaje es la idea en movimiento, interrumpida por la visión aguda (desprovista siempre de rigor, marcada por la irreverencia poética), la *mise en scène* de Buñuel no es menos extraña: *Ensayo de un crimen* es la gran pieza del mal gusto que el cine creó: la vulgar escenografía de estudio, los actores vestidos de actores; *Él* se inclina hacia el melodrama y busca en las emociones más legítimas del entorpecido hombre común las raíces de su esclavitud —los actores abren los ojos, discurren, van chocando en las paredes— como en *Robinson*, el héroe, vestido de piel y protegido por una sombrilla rústica, vaga por la isla en movimientos semicirculares, solitario y libre, buscando al hombre para amarlo y devorarlo.

Desde *Un chien andalou* y *El ángel exterminador*, Buñuel empleó al cine para que sus personajes se confrontaran [a sí mismos] en su propia inconsciencia; el hombre desnudo y equivocado; justamente por eso, Buñuel sigue siendo un [creador] surrealista como lo es Dalí (con quien rompió, acusándolo de servir a los gustos fáciles de la burguesía), pero [un creador] lógico hasta donde puede serlo: la *mise en scène* del imprevisto —siempre en la dirección del misterio, a pesar de todo ligada al ritmo, a la plástica y a la literatura española: en el México de *Nazarín* aparece reconstruida España en las marcas de la arquitectura colonial y en el texto directamente influenciado por Lorca; las imágenes de agua, de la luna y de los ángeles sensuales perseveran desde *Un chien andalou* hasta *El ángel exterminador*; aunque niega las tomas insólitas, Buñuel trabaja con Goya y Miró ? la nueva Cena de *Viridiana*; las visiones de *Robinson* en la isla.

Lo que buscan los franceses de su cultura en la obra de Buñuel estaría marcado por la mencionada influencia de los surrealistas: a pesar de que Buñuel conociera a Breton [sólo] después *Un chien andalou* y de que [en realidad] nunca fuera portavoz de las ideas generales del grupo.

La Nouvelle Vague (con sus problemas y su valerosidad: el anarquismo epidérmico de Godard, la maldición pequeño-burguesa de Truffaut, las artesanías de Resnais inspiradas en *L'age d'or*, tanto en las imágenes como en el sonido) ha tomado

las lecciones de Buñuel. Aún así, Francia no puede aceptar que el genio de su cine sea español.

Por eso, en un país moralista, la censura libera a Buñuel: único lugar del mundo, París, donde sus películas circulan sin cortes.

## VII

Padre Nazario es el hombre puro, piadoso, penitente. Acoge a una prostituta criminalizada en legítima defensa y litiga con la Iglesia. Para evitar escándalos, deja el hábito y sale al mundo, como peregrino, dando pan y ropa, cuidando de los apestados y hasta escenificando milagros, contra su voluntad, para llevar la felicidad a los humildes.

La prostituta Andara, después de la partida de Nazario, incendia la pobre casa del padre y parte detrás del protector, seguida por otra amiga. Inculpados por complicidad, se les busca.

Preso, Nazario es arrojado en una mazmorra, en compañía de criminales; es apaleado, violentado.

Es liberado: andrajoso y hambriento encuentra en la calle a una viejita que le da una piña de limosna.

Con la fruta sujeta en las manos, atontado y escandalizado, Nazario sigue su camino.

## VIII

*Nazarín*, *Viridiana* y *El ángel exterminador*, la trilogía que ofrece caminos más definidos para que Buñuel se revele.

La libertad, el cinismo, el humor, la irreverencia no son elementos para identificar una posición anarquista.

Si en *Los olvidados*, como en *Las Hurdes*, y *La fièvre monte à El Pao*, el autor hizo una obra de nítido carácter social y político; si Buñuel enfrenta la moral de la Iglesia y del Estado y no se coloca en la posición de un moralista; si no acepta para sí mismo cualquier forma de orden vigente —esto no significa que niegue la posibilidad de un nuevo orden.

No hace una obra didáctica porque no quiere defender la moral.

No es un individualista porque se preocupa de las raíces que esclavizan al hombre.

Descubriendo en las entrelíneas la extrema felicidad del amor y del sexo, lo que Buñuel propone es un nuevo orden a partir de una absoluta libertad.

## IX

En *Nazarín* tenemos un héroe esclavizado por la Iglesia: que no embauca, tampoco cuando insulta la fe de la madre desesperada, que cree en sus poderes para salvar al hijo<sup>384</sup> enfermo.

El mismo héroe que, herido en la carne por la estupidez humana, condena la frase final del Cristo en la cruz, el patético “perdónalos, porque no saben lo que hacen” y, a la salida de la prisión se queda medio loco cuando recibe la limosna.

Buñuel no detesta a las masas pero critica al pueblo que, poseído por la histeria, podría seguir el rumbo de los fascistas.

Lo que busca en la tragedia del Padre Nazario es la propia tragedia de quien se aniquila por medio del servilismo: acusa a las fuentes, no tiene una lógica pero exige razón. Busca el orden de los hombres libres, lúcidos delante de esta libertad—no hay principios legales que justifiquen la opresión de la humanidad: por eso, Nazario se acerca a un oficial del ejército, que antes había humillado al pobre caminante, y le dice duras verdades.

Queriendo hacer la revolución por medio de la conciencia libre de cada hombre, entre la izquierda & la derecha, se encuentra la particular tercera posición de quien no acepta el mundo capitalista, católico & burgués; de quien duda del nuevo mundo que se construye en nombre de la Historia.

Buñuel, mientras tanto, estará siempre inclinado hacia la sociedad donde el hombre pueda ser más libre; aunque algunos precipitados lo clasifiquen de anarquista de derecha, Buñuel, después de *Viridiana* (gran éxito en la cortina de hierro) y *La fièvre monte à El Pao* (la más violenta bofetada que la dinastía de los Francos y Batistas podía recibir), anduvo de buenas relaciones con los comunistas.

*El ángel exterminador* recibió el gran premio en el festival jesuita de Sestre Levante, corazón de Italia, y confundió a la izquierda & a la derecha.

---

<sup>384</sup> En la película es una niña.

“...soy ateo, gracias a Dios... la Iglesia traicionó a Cristo...” —declaró seriamente.

Su mayor héroe es un cura ajusticiado por el Clero.

Muchos artistas metieron la mano en Cristo para fabular en el mundo de hoy.

En el caso de Buñuel, es diferente: desde *Un chien andalou* los elementos constitutivos de la mitología católica caracterizan su obra.

Hay quien dice: “...vocación frustrada de jesuita... un místico inadaptado...”

Cuando rodaba *Él* se vistió de sotana para dirigir a Arturo de Córdoba; estudia, sobre todo, la vida de los santos —fue educado por los jesuitas, es hijo de España, tierra católica.

Despojado de las visiones surrealistas, *Nazarín* es una tentativa [de Buñuel] de encontrarse con el mundo —sería el mismo autor sin máscara en el caso de que fuera posible identificar en esta fábula una lección para la Iglesia.

El dolor autobiográfico —“... miren, los mejores hombres están afuera, por culpa de ustedes...”

La sospecha no es infundada, porque un héroe nunca fue tan amado en el cine.

Ningún gesto de piedad por el héroe masacrado: dominados por el escándalo del inesperado humanismo imposible, Buñuel & Padre Nazario permanecen atontados con una piña en las manos.

Después de *Nazarín*, filmó *La joven*: “...las vírgenes más terribles son las de trece años...”. Esta última es una película de decadencia, un tanto perezosa.<sup>385</sup> La virgen es terrible pero no tanto como Viridiana en la paz de un claustro: “la vírgenes más terribles son las monjas”.<sup>386</sup>

De allí, la chica va a visitar a su tío; él intenta violentarla, pero domina sus instintos; intenta mantenerla en casa, mintiendo; la chica parte; torturado, el tío se ahorca; la chica es arrebatada por una crisis de conciencia; abandona el convento, hereda la hacienda de su tío; recoge mendigos, hace una obra de asistencia social; los mendigos inician un desmadre; uno de ellos intenta violarla por segunda vez; Viridiana

<sup>385</sup> En todas las traducciones al castellano ponen ‘prejuicioso’, pero en la vieja como en la nueva edición Glauber dice ‘preguiçoso’, que solo tiene el sentido de ‘perezoso’.

<sup>386</sup> Para su mejor comprensión en español, he reconstruido el párrafo a partir de la primera edición (Rocha, 1985, p. 129), mezclando las palabras que añade Xavier, I. en la nueva edición (Rocha, 2006, p. 180), que provienen del artículo original, mecanografiado, no pulicado y conservado en el Museo Tempo Glauber.

toma conciencia de la carne; se suelta el pelo; apostará siempre con el bello Jorge, que no es otro que Francisco Rabal, el creador del Padre Nazario.

El cura es virgen: lo que la prostituta Andara<sup>387</sup> siente por él es amor, deseo sexual.

Cuando su tía le pregunta si aquella adoración religiosa no tiene otras emociones, Andara abre los brazos y grita histéricamente: —“¡calumnia!, ¡calumnia!”.

Toda la carga erótica de Viridiana es transferida por la adoración del pequeño Cristo crucificado que trae consigo: llegando a la casa de su tío, en su cuarto, ella se desnuda del hábito.

La cámara muestra discretamente sus bellas piernas, la mujer aparece cuando la santa se desnuda.

En la sala, el tío toca un réquiem de Mozart.

En el cuarto, Viridiana, de camisón blanco reza a su Cristo.

Mañana siguiente, va al corral y ve a un hombre ordeñando; intenta el acto; su mano, crispada, se detiene delante de las tetas cargadas, fállicas.

Buñuel explica: “cuando estudiaba con los jesuitas, los padres reprimían nuestros instintos sexuales y toda nuestra energía era empeñada en el fervor religioso... la noche, silenciosamente, nos masturbábamos delante de las imágenes de la Virgen María...”

El Padre Nazario no se entrega al pecado de la carne: estoy con la piña entre las manos, casto y puro.

Viridiana no se desespera.

Toma conciencia del sexo, de la santidad inútil, del mundo que no puede ser enfrentado con la pureza del Padre Nazario y sí con la naturalidad de quien inicia su proceso de identificación realizando primero el sexo para poder realizar después las ideas.

Para mi —dice Buñuel— “Viridiana es más virgen después de dormir con Jorge...”

Es en esta película que aparece otro camino para identificar al autor en los dominios de la Iglesia: en la cena —Cristo ya sabía que Judas era el traidor. Como un Judas anárquico que trabajase de actor, Buñuel preside el segundo banquete de la traición, instala la bacanal, despierta en los humildes los más bajos instintos: la bacanal

---

<sup>387</sup> Glauber habla de la prostituta Andara, mientras que en la película esta escena corresponde a Beatriz, la cual intenta la prostitución sin lograrlo y es perseguida por el ex novio

que no se ve en *L'age d'or* "... para celebrar la más bestial de las orgías estaban encerrados en aquel castillo inexpugnable ciento veinte días; eran cuatro malvados que no tenían más Dios que su lubricidad ni otra ley que su depravación... sin principios, sin religión... la mayor infamia que nadie podrá nombrar... ellos tenían dentro de su castillo para servir únicamente sus inmundos deseos, ocho jóvenes maravillosas, ocho espléndidas adolescentes y para que sus imaginaciones ya corrompidas por el exceso fueran continuamente excitadas, ellos habían igualmente traído cuatro mujeres depravadas que alimentaban incesantemente la voluptuosidad criminal de los cuatro monstruos..." —esos fragmentos de didascalias que preceden la secuencia final de *L'age d'or* es una especie de guía de la bacanal que los mendigos organizan en la pía casa de Viridiana.

La Iglesia tembló otra vez, pero no existe un solo detalle de mal gusto, de fácil shock.

La burguesía no aplaudió —por medio de la liberación de la carne y de los instintos criminales Buñuel reveló la cara trágica de todas las clases.

¿Y de todo esto? Ya no estoy con la piña entre las manos, juego naipes con el sexo, prefiero oír un *rock & roll*.

## XI

El ángel bajó con su sortilegio, cerró las puertas: no se puede entrar ni salir de la lujosa mansión, donde había un grupo de aristócratas.

Pasan algunos carneros, un oso.

El pueblo no puede superar las gradas del jardín, toda la ciudad se agita.

¿Dónde está, ahora, algunos días después, aquella seriedad?

Los hombres van semidesnudos y barbados, los elegantes vestidos están rasgados, todos disputan un caño de agua que cavan en la pared.

La pareja se encierra en el armario —suicidio. Otro hombre muere de hambre.

La simple visión del cielo, cartoncito de Cristo rodeado de flores, nieve de algodón del pesebre, la ingenuidad entre la cámara que circula trágicamente en aquella sala hasta que alguien, tocado por el milagro, descubre la llave. Deben buscar los mismos lugares de antes, en la primera noche, cuando estaban sentados a la mesa, tocar la misma música.

Recuperar la tranquilidad.

Esfuerzo conjunto, el sortilegio abre las puertas.

En la Iglesia la misa es celebrada para pagar la promesa del milagro.

El sortilegio cierra las puertas, asalta sexualmente a los curas: el pueblo explota en la plaza, los carneros entran en la Iglesia.

¿Qué significa la última secuencia de *El ángel exterminador*?

¿Declaración de que la Iglesia y el Fascismo andan de la mano?

Salida que se abre para quien está jugando a los naipes con el sexo y oyendo rock & roll -¿mostrando que el mejor camino es el que lleva a las plazas y no a los templos?

¿El anarquismo estaría en crisis?

¿El hombre libre necesita disciplinar a la libertad y a la violencia con fines políticos?

Los planos finales de *El ángel exterminador* son rápidos e incisivos: en la plaza, con una toma periodística, la visión es dramática; rumbo a la Iglesia los carneros, en poco tiempo, están en la frontera del humor.

## XII

Luis Buñuel, 61 años, declarando que ya no está en edad de buscar el escándalo, realiza otra película en México, *Simón del desierto*.

Gustavo Alatríste, joven millonario, financia a un hombre que detesta a Hollywood, fichado por el Vaticano y por la Policía de Franco, que no tiene compromisos con nadie: maldito en la industria, Buñuel esperó más de treinta años para conseguir libertad de expresión.

Se convirtió en el cineasta más importante de todos los tiempos y en uno de los artistas más extraños de nuestra época.

Si esta inédita y última película no fuera una opción entre la plaza y la Iglesia— estaría volviendo sobre los mismos caminos de antes y podría encontrarse con el Antonioni del *Eclipse* (*L'Eclisse*, 1962 —la destrucción del cine figurativo, la reducción del hombre a objeto) o con el Rossellini místico de la entrevista que niega al cine, al arte y al pensamiento, exigiendo el dominio axiológico de la ciencia.

El último maldito Buñuel no tendrá seguidores.

En otro plano, según su amigo y productor Oscar Dancigers “...lleva una vida tranquila, de burgués padre de familia, económico y modesto...ama beber, comer, procurar a los raros y buenos amigos...”

El sortilegio bloquea las puertas de la Iglesia. Los curas paralizados, los fieles misteriosamente detenidos. El pueblo explota en las plazas, la caballería arremete. Mientras las masas luchan contra la fuerza policial del fascismo, tocan las campanas. Un grupo de carneros, mansos y serviles, marcha en el camino de los templos. Esta, la secuencia final de *El ángel exterminador*. ¿Que significa? ¿Sugestión de que la Iglesia y el Fascismo, principalmente en los países latinoamericanos, andan de la mano? Salida que se abre para quien está jugando a los naipes con el sexo (*Viridiana*), mostrando que el camino más consecuente es el que lleva a las plazas y no a los templos? ¿El anarquismo del viejo español estaría en crisis? ¿El hombre, libre de su alineación (*carneros*), necesita disciplinar a la libertad y a la violencia con fines políticos?

Estas preguntas, hechas en el 1962, cuando Buñuel tenía 61 años, nos acercaban a la llave del enigma que *Le journal d'une femme de chambre*, 1963, todavía no aclara.

Allí, algunos críticos notan apenas a un cineasta más político y menos anárquico. Maduro, amargo, áspero: el lenguaje transpira seguridad; el gran *travelling* que se sumerge en la provincia francesa, introduciendo al espectador en aquella angustiante solidez de convenciones, recuerda un El Greco, no por la imagen que crea sino por la virilidad del ritmo.

Si, en el desarrollo de esta crónica doméstica, de vez en cuando aparece un plano habitual de su montaje (un tiro de escopeta destruye en una mariposa así como en otras películas un zorro devora un gallo como un gato se lanza en cima del ratón), es sobre todo el diálogo que comenta, transpuesto de la novela de Octave Mirabeau.

Delante del nuevo discurso, los buñuelistas comprenden cuánto un autor revolucionario puede transformar su estilo en función de un idea: en *Le journal* hubo una exigencia de profundo raciocinio sobre los motivos que llevaron a la vieja Francia burguesa a la podredumbre moral que la debilitó para enfrentar las dos guerras.

Menos anárquico y más político, Marcel Martin adjunta: “podemos lamentar que él se exprese , aquí, de forma más tierna y más racional que en sus grandes películas; con todo no podemos decir que el actúe con menos fuerza, menos conciencia y eficacia...”<sup>389</sup>

---

<sup>388</sup> Rocha, 2006a, pp.185-190

<sup>389</sup> *Cinéma 64*, n 85, Paris, abril 1964, p. 121. Nota de la nueva edición de *O seculo do cinema* (Rocha, 2006a, p. 189)

Pero he aquí que del desierto parte Simón, subiendo en un avión que atraviesa los tiempos: su guía es el Diablo y el Diablo es la bella Silvia Pinal.

El santo Simón baja a los infiernos y el infiernos es un X-Club, a donde lo chiquillos cabelludos se contorsionan a ritmos feroces, las adolescentes se desnudan, la tentación de la carne, el santo resiste.

En *Simón del Desierto*, Luiz Buñuel, a los 65 años, regresa a las fuentes de *L'age d'or*: el anarco-surrealismo retoma su lugar, el enigma gana a un nuevo ramo, el buñuelista queda perplejo.

La historia del cine sitúa a Buñuel como un autor y, para nuestra gloria, será él uno de los pocos cineastas que, en futuro, serán citados.

Un pensamiento, casi un sistema, que, no habiendo sido racionalmente creado, deja a los críticos temas fecundos, de donde se puede extraer una ética-estética.

Raros, también entre los autores cinematográficos de hoy, los que pueden considerarse, más allá de poetas, pensadores.

Muchos *piensan*, como Bergman y Fellini, introductores de un neo espiritualismo místico cargado de romanticismo narcisista; muchos *piensan*, como Visconti o Rosi, que representan respectivamente la primera y segunda fase del realismo *histórico & crítico* del cine moderno; muchos *piensan* a partir de la moral del propio cine, re-dramatizando las crisis de sentimiento de la sociedad burguesa europea en busca de la vida a través de la mistificación cinematográfica, como los más legítimos representantes de la Nouvelle Vague, cada uno con sus variantes, todos desde el mismo punto de partida, entre los cuales Godard, Truffaut y Resnais.

Otros piensan como Griffith, Chaplin, Flaherty, Stroheim, Murnau, Lang, Welles, Rossellini –sobre todo Eisenstein, que, si no llegó a una *síntesis*, creó los *métodos* para una estética cinematográfica revolucionaria<sup>390</sup>.

Otros más jóvenes, reflexionan: Kubrick, Losey, Wajda.

Hay, en el cine, los que hacen *escultura* (como Resnais), los que hacen *pintura* (como Eisenstein), los que *filosofan* (como Rossellini), los que hacen *cine* (como Chaplin), los que hacen *novelas* (como Visconti), los que hacen *poemas* (como Godard), los que hacen *teatro* (como Bergman), los que hacen *circo* (como Fellini), los que hacen

---

<sup>390</sup> En dos cartas de 1976, Glauber afirmaría que con su ‘montaje nuclear’, había llegado a la síntesis que no desarrolló Eisenstein; la expuso en una fórmula (cf. Rocha, 1997, pp. 572, 574; para el tema del ‘montaje nuclear’, véase el análisis de *A idade da terra*, en anexos de esta misma tesis, p. 256).

*música* (como Antonioni), los que hacen *ensayos* (como Munk y Rosi) y los que, dialéctica y violentamente, materializan el sueño: este es Buñuel.

La crisis del cine será la crisis del pensamiento del “hombre moderno”. Por “hombre moderno” se debe entender el hombre del mundo *desarrollado*: el europeo capitalista, el norte-americano, el europeo oriental.

El cine, industria de superestructura (comunicación fundamental de este hombre), ocupó el lugar de la novela y del teatro, inestable después de la muerte de Joyce y Brecht.

La conciencia del mundo moderno, desde el fin de la II Guerra Mundial, está en el cine: está en la propia *inexistencia* del cine alemán y sobre todo en Italia, en Francia y en Polonia.

Italia, llegando a su crisis a través de la conciencia de Antonioni; Francia huyendo de la crisis en la ironía de Godard.

*En cuanto Truffaut busca un nuevo sentimiento en Jules et Jim*<sup>391</sup>, *Resnais busca en la memoria valores capaces de construir una nueva conciencia.*

El fenómeno, de forma general, caracteriza el cine imperialista, salvo en EUA, adonde, neuróticos y excitados, los más jóvenes cineastas tienen una sola preocupación: la guerra atómica<sup>392</sup>, la conquista del espacio, el avance comunista.

Por otro lado, en el mundo comunista desarrollado, apenas Polonia demuestra desde veinte años una evolución política que se reflejó en el cine de Kawalerowicz, Has, Wajda y sobre todo en el Munk de *Pasazerka* (La pasajera, 1963<sup>393</sup>).

Un pensamiento que, según el propio Munk, abandonó al *héroe positivo*, al *esquematismo sociológico*, y enfrentó, por otro lado, la dialéctica de la sociedad socialista en proceso: el heroísmo del pasado durante la ocupación nazista y la soledad del presente, cuando el nuevo hombre educa sus relaciones con la nueva sociedad.

El resultado polaco influyó, veinte años después, a Checoslovaquia: un nuevo cine checo comienza a surgir a partir de 1962 y, habiendo superado el problema del pasado (la guerra y la conciencia revolucionaria), los cineastas checos regresaron sutilmente a su mejor tradición literaria: Kafka.

---

<sup>391</sup> En las dos ediciones de *O seculo*, Glauber pone entre paréntesis el título en portugués y el año: *Uma mulher para dois*, 1961.

<sup>392</sup> Preocupación, por cierto de Glauber y de Buñuel, en la últimas etapas de sus carreras, considerando la última película del brasileño y el guión de la postrera película no realizada de Buñuel, *Agón*.

<sup>393</sup> He corregido la fecha. Glauber había escrito: 1961.

En la URSS, la crisis permanece hace más de veinte años desde que desaparecen los grandes revolucionarios, sobre todo Pudovkin y Eisenstein.

Si el estalinismo fue opresivo, el cruchovismo ofreció apenas obras discutibles, porque demagógicas: la trilogía del deshielo de Grigori Chucrai (*Sorok Pervyy [El cuarenta y uno]*, 1956, *Balada del soldado*, 1959, *Chistoe nebo*, 1961) habló de una nueva moral con un viejo lenguaje.

Pier Paolo Pasolini en 1964, filmó *Il vangelo secondo Matteo (El evangelio según San Mateo)*.

Versión moderna de la vida de Cristo, análisis histórica del fenómeno judío y tentativa de una nueva moral revolucionaria, el film de Pasolini fue atacado por los sectores de la crítica francesa.

Pasolini respondió y dio la llave del problema: “la sordidez de la crítica francesa rehúsa admitir la existencia de un subproletariado en evolución en los países subdesarrollados, rechaza comprender los valores de estas nuevas fuerzas. La cultura francesa cayó en el racionalismo que Sartre ya denunció como *aristocrático y decadente...*”<sup>394</sup>

Pasolini dejó claro que la crisis de conciencia del cine moderno es el reflejo de la crisis de la Europa Occidental capitalista.

Su Cristo —que predica a la intolerancia antes que a la piedad, que predica a la violencia antes que a la complacencia, que se rebela contra el Padre cuando, en la Cruz, se ve desamparado —es el portavoz de una nueva moral: *la moral del hombre subdesarrollado conciente*.

El Cristo de Pasolini es un estigma contra la alineación: *alineación* es la piedad, la complacencia, la hipocresía, el tabú sexual, el servilismo, todos comportamientos que caracterizan al *hombre subdesarrollado, o mejor, al hombre colonizado*.

El Cristo de Pasolini es un revolucionario que sucede al Cristo anárquico de Buñuel.

Guy Gauthier afirmó en un estudio sobre Chris Marker y el Neo-surrealismo, que “en *Las Hurdes*, la simple representación de las condiciones de vida de un pueblito español miserable integrará en una realidad indiscutible las imágenes más crueles que

---

<sup>394</sup> “No se encontró la fuente citada por Glauber. El artículo de Pasolini ‘Una vision del mundo épica-religiosa’, en *Bianco e Nero*, junio, 1964, toca la cuestión del sub-proletariado y del tercer mundo. Cuando lanzó *El evangelio según San Mateo* en Francia, Pasolini enfrentó polémicas y participó en un dialogo con Jean Paul Sartre. Cf.: ‘Cristo e il Marxismo: dialogo Pasolini-Sartre’, *L’Unitá*, 22 diciembre de 1964”. Nota del editor a la nueva edición, Rocha, 2006a, p. 188.

puedan existir. En particular, los burros muertos sobre un piano tiene como respuesta un burro vivo devorado por las abejas. Este itinerario es significativo, en el sentido en que resume toda la orientación del surrealismo, surgido en los laboratorios de imágenes y devuelto sucesivamente por acontecimientos de la realidad (...). Hoy, los telediarios y las películas científicas constituyen el verdadero cine surrealista...<sup>395</sup>

El surrealismo de Luis Buñuel es la pre-conciencia del hombre latinoamericano, es revolucionario en la medida en que libera por medio de la imaginación lo que está prohibido por la razón.

Esta *liberación*, con todo, no es una huida, sino un arma que varapalea, como el Cristo de Pasolini, los símbolos de la *sociedad capitalista subdesarrollada*.

El héroe de Buñuel, desde Robinson Crusoe al criminal Archibaldo de la Cruz, desde Padre Nazario a la monja Viridiana y al santo Simón, es, en última instancia, un fanático latinoamericano orgánicamente hambriento.<sup>396</sup> La actitud de un hambriento es tan absurda que su registro real crea el *neo-surrealismo*; su moral, como su proletariado, es más metafísica que política.

Desde *L'age d'or*, el inconsciente español de Buñuel pobló su cine de hambrientos: mendigos en *L'age d'or*, miserables en *Las Hurdes*, mendigos en *Nazarín*, mendigos en *Viridiana*, delincuentes infantiles en *Los olvidados*, proletarios en *Él*.

Delante de su multitud de hambrientos (como el subproletariado que seguía a Cristo, colonizado por el Imperio Romano) Buñuel preparó, en la historia del pensamiento cinematográfico moderno, el camino para el nuevo Cristo de Pasolini.

A la luz de un análisis sin esoterismo, Buñuel puede ser considerado como *anarquista de izquierda*: es el demolidor de los valores vigentes del mundo occidental cristiano (principalmente del submundo latinoamericano): no propone un nuevo orden sino que no acepta el orden vigente.

Buñuel, en el absurdo cuadro de la realidad del Tercer Mundo, es la *conciencia posible*: delante de la opresión, de lo policíaco, del oscurantismo y de la hipocresía institucionalizada, Buñuel representa la moral libertaria, apertura de un camino, constante proceso de rebeldía clarificadora.

*El surrealismo en su obra es el lenguaje por excelencia del hombre oprimido.*

---

<sup>395</sup> “*Image et son*, n 161-62 (especial sobre Chris Marker), Paris, abril-mayo 1963”. Nota del editor a la nueva edición: Rocha, 2006a, p. 189.

<sup>396</sup> Cfr. *Estética del Sueño*, nota 366 sobre el “hambre”, y *Estética del Hambre*, nota 358 sobre la “pobreza”.

He aquí, sin descifrar el enigma individual de Buñuel, lo que me parece esencial en su obra; he aquí desde un punto de vista intelectual latinoamericano, lo que se puede extraer de históricamente válido para una política de liberación, en la cual, como en todas las épocas el arte juega un papel importante en el proceso de la conciencia popular.

En su más reciente entrevista a la prensa, en marzo 1965, Georg Lukács declaró que es necesario revisar la programática política en relación al mundo subdesarrollado.

La alineación en el mundo burgués, que algunos teóricos europeos —incluso él mismo— colocaron, no tiene validez *absoluta* por el hombre subdesarrollado.

En este hombre, afirma a su vez Pasolini, las fuerzas del *irracional* son las que *generaron* al Cristo.

Aquí, la Virgen María es lo irracional, es el supra-real, es la imagen de un pueblo sufrido, cuya alineación provoca, en un parto a fórceps, tarde o temprano, el Cristo redentor.

La carrera para el espacio y la crisis atómica hacen del cine, cada día que pasa, un instrumento científico.

La crisis de la vieja Europa occidental hace del cine un espejo de su alineación.

El despertar del Tercer Mundo hace del cine su lenguaje vivo: las brutales consecuencias del hambre marcarán las imágenes de ese cine, querrán o no los emisarios de un mundo digestivo y bello, adonde los hombres son bonitos, fuertes y invencibles, adonde las rosas limitan la tierra y las frases de efecto intentan esconder el cáncer que nace en los labios de la *miss* o la criminalidad que se diseña en la testa del dictador.

Festival de Venecia, 1967.

El rumor del mito viene desde México. El novelista Carlos Fuentes, miembro del jurado, me cuenta que Buñuel le escribió: llega el domingo, se quedará en un hotel distante, regresará en cuatro días.

El domingo por la noche, el crítico español Ricardo Muñoz Suay transmite las últimas noticias a Novaes Teixeira, correspondiente de *O Estado de Sao Paulo* y viejo amigo de Buñuel.

Llegó, está bien de salud, encontró Venecia más bonita que Toledo. Irá hoy a las diez a ver la película de Godard. Inicialmente no quería ir al cine, pero cuando le dije que era Godard, y que Godard quedaría feliz con su presencia, se puso de acuerdo. También está dispuesto a dar la primera entrevista colectiva de su vida, para ser amable con el profesor Chiarini. Y también decidió aparecer, en smoking, a la sesión de gala de *Belle de jour* (1966). No quería pero le dije que así el público y los periodistas lo hubieran considerado un pedante. Quedó asustado, dijo que no es pedante, y que iría.

El barco que le conduce del hotel-isla Cipriani al hotel Excelsior, centro del Festival, llega a las nueve y media. Ya formo parte de la corte del mito. El crítico de *Cahiers du Cinéma*, Jean André Fich, me pregunta si tendré acceso a Buñuel, el grupo de revista *Cinema e Film*, me pide que tenga, con exclusividad, una entrevista con Buñuel. Es que Muñoz Suay esparció el veneno:

—Mañana, dice Don Luis, almuerzo con Casiraghi, Novaes e Rocha.

No quiero ver nadie más. Ni al Papa.

El hombre que entra en el *hall* del Excelsior está de capa y smoking. Esta es la segunda vez que veo Don Luis en mi vida. La primera fue en México, en 1965, cuando rodaba *Simón del desierto*. El diálogo fue rápido, y rápidamente fui transformado en extra. Luego mis “relaciones íntimas” con Don Luis se volvieron un equívoco de parte a parte. Primero, Don Luis hace una descripción mejorada de *Deus e o diabo*, diciendo maravillas de una película de “tres horas de duración”. El hecho es que Don Luis quedó ofuscado por Antonio das Mortes y Corisco, sobre todo por Antonio das Mortes. Y

---

<sup>397</sup> Rocha, 2006a, pp.190-197.

durante dos años no paró de hablar. Los intermediarios crearon el mito de la amistad<sup>398</sup>. Pero Don Luis ni se acordaba de mi cara. Y ahora, allí, en el Excelsior, rodeado de personas de todas las edades que le abrazaban emocionados, yo habría de abrazar a Don Luis con toda “intimidad”. Mucha gente, que no podía resistirse a la curiosidad de mirar de cerca al genio español, me presionaba: anda ya, ve hablar con Buñuel. Fui. Para mi suerte es que Don Luis es sordo. Varias personas hablaban al mismo tiempo, Don Luis reía y bebía, en una libertad surrealista. Y el absurdo se dio: le pedí a Muñoz Suay que me presentara por segunda vez. Muñoz quedó escandalizado. ¿Entonces no sois amigos íntimos? —¡No! Muñoz se escandaliza, se acerca al oído izquierdo de Don Luis y grita:

—¡Rocha!

—¿Qué?

—¡Rocha!

—Ah, ¿dónde está?

—¡Aquí!

—¿Rocha?

Y Buñuel me abraza con gran intimidad.

—¿No lo conocías? —pregunta Muñoz Suay.

—No; pero es como si lo conociera desde hace mucho tiempo.

Pasa que, para quien estaba lejos observando la escena, todo pasó de forma diferente. El abrazo de Buñuel, de presentación, parecía, en plano general, un abrazo de viejos amigos. Don Luis me agarró por el brazo y me llevó al bar. Pasé a ser dueño involuntario del mito. Pero como, a la entrada del bar, aparecían otros admiradores, aproveché una pausa de Buñuel para apretar otras manos y huí. En el fondo del bar, Buñuel bebía champagne y rehuye saludar a sus amigos hispánicos, Fuentes y Juan Goytisolo, miembros del jurado:

—¡Los periodistas pensarán que estoy pidiendo votos para la película!

Muñoz Suay avisa que el filme de Godard empieza. Buñuel manda al actor Francisco Rabal a pagar las bebidas. Rabal sorprendido, me dice:

---

<sup>398</sup> Tanto es así que hasta hoy en día a distancia de 40 años de la muerte de los dos directores hay quien afirma con seguridad científica su indiscutible amistad. Cf. p. 12 de esta tesis.

—Yo estoy sin dinero, él me prestó, y ahora me manda a que pague las cuentas con el dinero que me prestó. Ah, es una más de sus *bromas*<sup>399</sup> (*piadas*). Sabe, Rocha, este hombre es para mí un Dios.

La segunda vez que vi a Buñuel en Venecia fue por casualidad. Noche de *Belle de jour*. Por la mañana, lo vi, desde lejos, en la entrevista colectiva. Buñuel, en este encuentro, el primero colectivo de su vida, estaba dispuesto a hablar, pero su presencia intimidó a los periodistas. Cuando subió al escenario, rodeado por Rabal y Jean Sorel, hubo un aplauso tan fuerte que en volumen se diferenciaría en poco de las aclamaciones que se llevó Visconti cuando llegó para discutir su película *Lo straniero* (1967). Las preguntas para Buñuel fueron elementales, tímidas. Aún así, sus respuestas fueron divertidísimas: un periodista le preguntó cuál fue el proceso que usó para los colores de *Belle de jour*. Respuesta: No soy pintor. Todo el trabajo del color se lo debo a mi director de fotografía, Sacha Guitry. Espanto en la platea. El nombre del fotógrafo es Sacha Vierny. Sacha Guitry es un “francés sagrado”, escritor y cineasta, desaparecido.

—Vierny, sopló Rabal.

—¿No fue Guitry? Sonrió Buñuel.

Debido al silencio obligado que reinaba y debido al *ballet* incesante de los *paparazzi* alrededor de la mesa, un crítico español, poseído de crisis nacionalista, dijo:

—Don Luis, ya que los europeos, que hablan francés e italiano, no tienen nada que preguntar, le hago una pregunta en español.

Después de que Rabal gritó la pregunta en los oídos de Buñuel, él respondió:

—Para mí da igual francés, español o chino. Soy sordo.

En la noche de *Belle de jour*, estaba yo en el bar con Arnaldo Jabor y otros amigos, cuando Jabor me apunta: Buñuel, solo, se movía por el bar, nervioso. Dudé en abordarlo pero Jabor me empujó. Me acerqué y le grité en el oído izquierdo:

—¡Rocha!

—Ah, vamos a tomar una copa. Estoy muy nervioso; esta película es muy mala.

Nos sentamos en la mesa. Antes de pedir una grapa, Buñuel avisó que él pagaba. Su voluntad es de pagar todo. Por esto es un gran gastador. Insistimos [Glauber y Jabor] en pagar. Él estuvo de acuerdo.

Buñuel es permanentemente inquieto. Tiene una mirada perdida, ojos verdes fuera de órbita. Tose, sonrío, se aburre, se emociona al mismo tiempo. Se aburre porque

---

<sup>399</sup> Glauber escribe la palabra en castellano y entre paréntesis pone la traducción en portugués (en la frase de Glauber está en singular).

no puede oír, y cualquier conversación cruzada le pone inseguro. Y, como no puede parar de hablar, monologa respondiendo preguntas tardías y adelantándose con otros discursos. Parece una situación de teatro del absurdo:

—La escena del perrito, ¡oh, que preciosa!!! ¿Qué película es?

—¡Vidas Secas!!! Responde Jabor gritando.

—¡Vidas Secas! ¡Qué película extraordinaria! ¿Y aquella de los fusiles?

—¡Os Fuzis!!! Grita Walter Achugar.

—¡Qué cine tiene Brasil!!! Es el mejor del mundo.

—¿Porque no viene a Brasil?

—No me gusta viajar. Le tengo miedo a los aviones.

—¡Venga en barco!!!

—No acepto invitaciones oficiales. Si el Cine Nuevo<sup>400</sup> me invita, acepto.

—¿Cuándo?

—Es difícil...soy un obrero del ocio. ¡Ah, el portugués! El portugués de Novaes Teixeira es muy confuso. (Y Buñuel imita a Novaes.)

El diálogo, que se creaba, es interrumpido. Descubierta, Buñuel se ve rodeado de críticos y admiradores. Se pone nervioso, se descontrola, sonrío, aprieta manos, acepta invitaciones. Suda. Buñuel detesta el éxito. En veinte minutos pide disculpa y se retira. Confirma la invitación para cenar al día siguiente.

Pero al día siguiente Don Luis desaparece en las calles y canales de Venecia. Nadie lo ve. Ningún periodista consigue entrevistarle. Ni el mismo Chiarini, el director de Venecia, lo encuentra. El Festival corre. Pierdo las esperanzas del encuentro deseado, calmo, largo, a solas. No puedo telefonarlo, pues los teléfonos le irritan. Tomo el barco, voy al hotel Cipriani y dejo un mensaje. Último día del Festival. Buñuel gana el premio. Viste de *smoking* y va a recibir el León. Antes, en el Excelsior, llama a Novaes y dice:

—Pídele a Rocha que venga mañana a las nueve al hotel.

Yo me visto de *smoking* para asistir a la ceremonia. Alberto Moravia lee las premiaciones. Aclamaciones. Cuando lee el León de Oro, aplausos incontenibles. Buñuel, nervioso, sube al escenario, recibe el León. El premio es pesado. Los fotógrafos lo ametrallan. Buñuel resiste, después exhibe el premio. La actriz inglesa premiada lo besa. Termina la ceremonia. Buñuel sale. En la puerta del cine, los fotógrafos insisten

---

<sup>400</sup> Glauber reporta la palabra del movimiento Cinema Novo en castellano, suponemos que así lo mencionó Buñuel.

para que él bese de nuevo la actriz inglesa. Se resiste, sonrío, besa. Rompe el círculo, entrega el premio a Muñoz Suay, abraza a Novaes, yo lo abrazo, abraza Walter Achugar, empieza a sonreír y a decir un montón de palabrotas en español, en una explosión típicamente latinoamericanos, vulgar pero bellísima en la voz de Buñuel. Traduzco la declaración de Buñuel después de recibir el León de Oro:

—Todos querían fotografiar a este leoncito, pero estoy vendiendo el leoncito...a cualquier precio...estoy viejo, por esto acepté la invitación a Venecia. Pero, para [aceptar] viajar en avión, vestir el *smoking* y dar conferencias, quería también el premio; vine dispuesto a todo.

Como en una película de Buñuel, él desapareció.

Al día siguiente, después del Festival, a las nueve, estoy en Cipriani. Buñuel me esperaba en el jardín. Llegué con el crítico español Augusto Torres, que debía hacer las fotos. Buñuel me pregunta:

—¿Pagaron el barco?

—¿Sí?

—Entonces yo os lo pago. Porque es un absurdo invitar a una persona y dejar que la persona se pague el transporte.

No aceptamos. Extraña moral. No le gusta recibir. Tiene que pagar, hacer favores, ayudar, favorecer. Moral cristiana. Nos sentamos. He aquí el resumen del diálogo, que duró dos horas.

—Usted dijo que no filmará más después de *Belle de jour*.

—Sí, sí, pero tengo el guión de *El Monje* listo. Ya son tres días que tengo la idea de filmar un *Evangelio*, con el argumento de Juan Evangelista. Una de las escenas que he imaginado es así: Jesús está delante del espejo, toma una navaja de afeitar. Llega la virgen y grita: —Hijo, ¡no lo hagas! —¿Porque?, pregunta Jesús, ¿Cree usted que me sienta bien la barba? ¿Qué la barba me ayudaría a convencer las personas?—Claro, hijo, responde Maria. —Si la señora así lo quiere, no me afeito.<sup>401</sup>

—¿Le gustó *La chinoise* (1967<sup>402</sup>)?

—Godard me irrita y me fascina. ¡Es un hijo de puta genial! Revoluciona todo. Detesté *Alphaville* y luego me quedo pensando, me quedo pensando. Para filmar *La*

---

<sup>401</sup> Efectivamente Buñuel rodará esta película, lo que describe es idéntico a una escena de *La vía láctea*, 1968.

<sup>402</sup> Aquí en el texto Glauber pone la fecha de 1969 para *La chinoise*. Esto es obviamente un error, la película es del 1967, que es también el año en que Glauber entrevista a Buñuel (en esa edición del Festival, Buñuel vio la película en cuestión).

*chinoise* yo necesitaría de siete días para hacer recortes de periódicos y de citas, de seis días para filmar y de cuatro horas para montar. Monté *Belle de jour* en doce horas. No soy director, soy montador. Únicamente filmo una vez cada escena. Después corto las claquetas. Devolví al productor de *Belle de jour* 18 mil metros de película.

—¿Se ocupa mucho de los actores?

—Sí, sí... La única actriz que conozco es Jeanne Moreau. Tiene mirada cinematográfica... A los otros actores tengo que enseñarles todo... Los actores tienen muchas ideas y teorías, no me agrada esto.

—¿Le gusta Antonioni?

—Para mí es “cine artístico”. El cine “artístico” es el peor que pueda existir. Yo creo que el cine debe tener una forma clara y directa para temas misteriosos. La fotografía no me interesa. Mi actitud es destructiva y negativa. No intento valorizar nada. Las cosas se revelan por su propio misterio. Soy un irracional. No pienso en símbolos, en significados... El único cineasta nuevo que existe es Godard. Y los brasileños. No llegué a ver *Vidas secas* y *Os fuzis* completos. Vi trozos en un documental en la TV. Pero fue bastante para sentir la fuerza, la grandeza y la belleza de estas películas.

Augusto Torres empieza a hacer fotos. Buñuel posa para las fotos. Su actitud es humorística. Detesta las fotos. Para los amigos, está de acuerdo.

—Ahora me voy a Madrid, para beber en las viejas tabernas y sentir el frío. Estoy en la Torre de Madrid, si aparecieras por allí búscame. En París, le pediré a Novaes que me muestre *Terra em transe*.

—La crítica brasileña habló muy mal de la película...

—Estoy seguro de que es buena... ¿Y *A Falecida*? Leí muchas críticas buenas, me interesó la historia...

—Nélson Rodríguez es un genio. Es nuestro Buñuel...

—Mándame las piezas que quiero leerlas.

—Usted terminará filmando a Nélson Rodríguez.

—¿Quién sabe? Lo que llega de Brasil debe de ser bueno...

—Hay un festival en Río...

—Invitaciones oficiales no las acepto... Pero una cosa amistosa, sin formalidad y sin publicidad, ¿quién sabe?

Entre cafés, cigarrillos y bromas, algunas licenciosas, la mañana termina. Buñuel debe dormir.

—Bebo mucho, vivo mareado...

—Pero usted está en óptima forma. No tiene barriga...

—Usted necesita hacer ejercicio. Es muy joven para engordar. ¿Cuál es la edad de los directores brasileños?

—Varía entre veintidós y treinta y ocho años. —Qué maravilla. Tenéis todo por adelante. Yo ya tengo setenta.

Setenta años. Fuerte, ágil, vivo. El físico del atleta que fue en juventud está intacto. La sordera es un mito. Después de cuarenta minutos, nuestra conversación era normal; oía y entendía todo. Nos acompaña hasta el barco, quiere otra vez pagar el transporte.

—¿Y Sanz?

—¿Sanz?

—Sí, ¡Sanz!!!

—Ah, ¡Sanz!!!

Un diálogo surrealista, típico de Sanz/Buñuel.

Le doy a Buñuel el periódico, con su foto en primera página y el titular: “Buñuel gana el León de Oro.”

—Prefiero no mirar esto... La película es muy mala. Es un folletín. Y la censura me cortó la escena mejor, la del conde necrófilo...

—Es para mostrárselo a sus hijos...

—¿A mis hijos? Está bien, está bien...

Buñuel adora a sus hijos, Rafael y Juan Luis. Recibe el periódico moviéndose, mareado, como *Él*, desaparece por el pasillo rodeado de flores que da al hall del hotel.<sup>403</sup>

---

<sup>403</sup> En la vieja edición, el texto sigue con Glauber que empieza a hablar de Renoir, sin que exista ningún título que separe los dos temas. En la más reciente edición, Xavier, I. ha titulado y separado los textos, titulado el que sigue como “Jean Renoir” (Rocha, 2001, p. 197).



## **APÉNDICE 3**



**I A *IDADE DA TERRA*:  
ANÁLISIS DEL FILME**



## 1. PRESENTACIÓN DE LA PELÍCULA

*A idade da terra*, última metáfora de su mensaje tercermundista, es una de las películas más arduas de Glauber:

*A idade da terra* es la desintegración de la secuencia narrativa sin la pérdida del discurso infraestructural que materializa los signos más significativos del Tercer Mundo, o sea: el Imperialismo, las fuerzas negras, los indios masacrados, el catolicismo popular, el militarismo revolucionario, el terrorismo urbano, la prostitución de la alta burguesía, la rebelión de las mujeres, las prostitutas que se transforman en santas, y de santas en revolucionarias.<sup>404</sup>

Comenzada el 8 de diciembre de 1978, encuadra todos los elementos ya discutidos de forma general en los capítulos anteriores, siendo la película síntesis del discurso cinematográfico de Glauber. El análisis intentará entonces desarrollarse a partir del punto de vista de su *poiesis* (técnica), es decir, de su concepción estética, buscándola dentro de la película y destacándola a través de las imágenes y los diálogos. No obstante que aparezcan éstos últimos confundidos entre sí en casi toda la duración de la película, en general le dan una coherencia interna al hilo narrativo —si es que de narración puede hablarse en este caso. Las imágenes, a las que Glauber da una importancia mayor respecto al diálogo, son notables por su experimentalismo, tomadas en ángulos improbables de la cámara y montadas frenéticamente a través del montaje nuclear, donde la calidad está en la cantidad; esta teoría la desarrolló a partir del film *Claro*, y la definió como una extremización de la teoría del montaje eisensteniano. Este tipo de montaje es llevado a cabo en esta película incluso al nivel sonoro, con los diálogos grabados en directo y cortados improvisadamente (sin que necesariamente hayan terminado). Glauber mismo habla de esta como de la película:

...más moderna y revolucionaria de los años 70 en el mundo. Es nueva en las tomas, en el sonido, interpretación, montaje. Una novedad barroco-épica. Significa el épico de Brecht, el Brasil barroco de Jorge.<sup>405</sup>

---

<sup>404</sup> Rocha, "A idade da terra", en *O Estado de São Paulo*, 23-11-1980.

<sup>405</sup> Carta para Jorge Amado, marzo de 1978, en: Rocha, 1997, p. 635.

Además de sus ideas sobre el cine y la política, referencias fácilmente destacables en sus películas, una gran contribución proviene de la religión, en particular de una atenta lectura de la Biblia, siendo esta película inspirada principalmente en el Apocalipsis:

He seguido el relato de la Biblia, pero no con el Cristo muerto. Comienza con la resurrección en Bahía, hasta el bautismo, del indio Jece.<sup>406</sup> Después se convierte en el negro Pitanga en Brasilia —Pitanga Jango— después todavía en Rio, Carter contra Baader Meinf of Napoleão Figueiredo, varios Cristos y el pueblo.<sup>407</sup>

Sabemos que Glauber fue un atento lector de la Biblia y esta referencia ya se hallaba tanto en sus declaraciones como en sus películas anteriores. Es a través de esta referencia a la Biblia que los personajes no llegan a asumir caracteres realistas ni una psicología determinada, pero como en sus obras anteriores, los presenta míticos, colocados atemporalmente en una imprecisa edad de la tierra (un indefinido futuro próximo).

La película fue filmada en varios lugares de Brasil, en particular en las ciudades de Salvador, Río de Janeiro y Brasilia. La idea nació en 1977, año en que fue escrito un guión con el título *Anabaziz, o primeiro dia do novo seculo*. A nivel de personajes sólo fue conservado Brahm, columna vertebral de esta historia, pero se modificó no poco la idea original, que muestra mucha confusión de contenido, mientras que fueron señaladas notas de producción muy precisas, las cuales se conservaron para *A idade da terra*. Pero esta última se muestra más definida como obra, siendo sino disminuido el número de personajes, por lo menos encuadrados y descritos mejor. En el primer tratamiento del guión la historia estaba más inclinada hacia los triunfos de Cleopatra, César y Marco Antonio; por otro lado, en *A idade da terra*, aunque permanecen estas referencias, aquellas figuras se hacen más contemporáneas y quedan ligeramente ocultas en el tema religioso.

Esta religiosidad reinterpretada nace también de otra fuerte inspiración para Glauber; él mismo precisa que la película nació de la noticia de la muerte del director italiano Pier Paolo Pasolini.

---

<sup>406</sup> Jece Valadão, quien interpreta al Cristo indio.

<sup>407</sup> Carta para Jorge Amado, marzo de 1978, en: Rocha, 1997, p.635.



Foto 1: Cartel de la película

## **Película**

**Largometraje, ficción, 153 min. Color, 35mm, Sonido. (1980)**

**Dirección:** Glauber Rocha. **Guión:** Glauber Rocha. **Director de fotografía :** Roberto Pires, Pedro Moraes, Roque Araujo. **Montaje:** Carlos Cox, Raul Soares, Ricardo Mirando. **Actores principales :** Maurício do Valle, Jece Valdão, Antonio Pitanga, Tarcísio Meira, Geraldo D'El Rey, Ana Maria Magalhães, Carlos Petrovich, Norma Bengell, Mario Gusmão, Danusa Leão. **Música original:** Rogério Duarte, Orchestra mística di Bahia, Nanà, Villa-Lobos. **Decoración de escena :** Paula Gaetan, Raul William. **Vestuario:** Paula Gaetan, Raul William. **Producción:** Kim Andrade. **Origen:** Brasil, 1980. **Duración:** 153 min. **Título original:** A Idade da Terra.

La película propone una reinterpretación del Apocalipsis. Cuatro Cristo resucitan en una edad de la tierra indeterminada. Luchan contra Brahm el capitalista quien quiere destruir el mundo. La finalidad es devolver la paz y crear una nueva religión la del Amor, en donde colaboren políticos y religiosos, en la construcción de la democracia.

Esta obra fue rodada sobre la base de la teoría del montaje nuclear y, lo más importante, fue pensada para ser exhibida en la TV de modo que todos pudiesen tener acceso a ella. Con esta película, Glauber confirma su discurso sobre la democratización de los medios como divulgadores de obras artísticas para la masa.

**II**

***A IDADE DA TERRA Y LA ESTÉTICA***



## 1. A *IDADE DA TERRA*: UN MONTAJE NUCLEAR PARA UNA ATMÓSFERA POSTATÓMICA

En lo que respecta a la escritura cinematográfica, *A idade da terra* se presenta como una novedad, en todos los niveles. Por esto es difícil de apreciar, y este también es, probablemente, el motivo de la incompreensión que suscitó en su exhibición. El proyecto de experimentar formas nuevas de lenguaje cinematográfico, además de ser una necesidad sentida mundialmente en los años 60' y de ser una exigencia en el Cinema Novo (del que formó parte el mismo Glauber), se convierte con *Di Cavalcanti* (1977) en un desafío a la inmovilidad que al final de la década parecía afectar al cine brasileño.<sup>408</sup>

Comenzaré hablando de aquello que tiene en común esta película con las precedentes, esto es, con aquellas formas de escritura cinematográfica ya presentes en Glauber y en esta película sólo relativamente modificadas.<sup>409</sup> Sabemos por ejemplo que siempre Glauber pedía en la realización de la película una buena dosis de improvisación por parte de los actores, lo que aseguraba un efecto de extrañamiento, y de teatralidad, de la imagen (recuérdese que en sus primeros filmes Glauber estuvo muy influenciado por el teatro épico de Brecht); habitualmente a los actores se les daba el argumento y después eran dejados a la venia de los acontecimientos, dando un toque de “realidad” en el sentido documental. Así en la secuencia 5, donde vemos a Brahms, Cristo Militar y Aurora Magdalena, arrojados en medio del Carnaval de Río de Janeiro, libres de moverse entre la muchedumbre y la danza, seguidos por la cámara; o como en la larga secuencia 7, donde Antonio Pitanga entrevista a Castelo Branco, al cual no le solicitaron más que hablar de la situación socio-política de Brasil.

Esta técnica era usada por Glauber a fin de no caer en la tentación de hacer una película “clásica”, “a la americana”, donde el espectador es capturado dentro de la historia, teniendo la ilusión de que aquello que mira es la verdad. Modo de trabajar este último que Glauber intentó siempre de evitar, empujando a sus actores a no recitar su parte creando una psicología caracterológica sino volviendo al personaje “mítico”, en el sentido de distanciarse de él, al punto de no conmover al espectador. Y en esta película hay muchos elementos que nos distancian de la hipnosis cinematográfica; Glauber abre

---

<sup>408</sup> Es cierto que Bressane, Sganzerla y otros comenzaba ya en esa década una forma de cine Underground (*Udigruði*); sin embargo su cine permaneció inobservado dentro y fuera de Brasil durante mucho tiempo.

<sup>409</sup> Y así fue para esta película, cuyo guión (que detallaba de hecho lo referente a diálogos, locaciones y acciones) es posterior a su realización.

la pantalla a 360 grados y nos muestra que eso que vemos es una película, única y solamente una película. Y lo hace incluyéndose a sí mismo dentro del film en el papel de director. Es la secuencia 18, donde escuchamos su voz intervenir dirigiendo a los actores sin eliminar esto en la sede del montaje: “Habla más alto Danuza”, “Contorsiónense más Danuza y Geraldo. Vamos”, “Habla más alto. Di otra vez: yo quiero el poder.”<sup>410</sup>

Ciertamente no es convencional mantener en la película aquello que generalmente es cortado en el montaje, y esto lo quiso Glauber (incluso varias veces más) para dar fuerza a su idea de un cine que se manifieste totalmente como tal, verbigracia, la secuencia 14 donde aparece el mismo Glauber en la película. Aunque haya sido algo común que el director aparezca en alguna escena (Hitchcock hizo de esto su firma), o que manifieste su presencia a través de intervenciones en voz en off, que de todos modos quedan como diálogos al interior de la historia, no es por otro lado habitual que no se elimine una escena en la que el director ayuda al actor a maquillarse, como en el caso de Glauber con Geraldo Rey, antes de la grabación de la secuencia 33, o que se mantengan escenas no logradas, como aquella donde Mauricio do Valle, Brahms, se tropieza, se lastima y es ayudado por Ana María Magalhães —secuencia 30. En suma, son ciertamente novedades en el ámbito cinematográfico, en cuanto la creación no es evidenciada metacinematográficamente de la forma más común, sino en un modo «extremamente no convencional» (y ésta fue una de las más duras críticas hechas a Glauber). De cualquier modo, sus técnicas son interesantes por aquel toque de documentalismo extravagante que dan al filme. Otras críticas que desautorizaron la película se refirieron a la omisión de los títulos finales: éstos fueron voluntariamente omitidos, debido al deseo de dinamismo a todos los niveles.

Tomemos por ejemplo el guión, es abierto, *en construcción*: se hace junto a la película misma, y por mucho que se entrevea en la película una historia, las varias secuencias pueden ser tranquilamente cambiadas de orden sin que eso modifique el contenido.

Quedan los tratamientos característicos de la cámara en la mano, incluso en las escenas en movimiento (elemento en boga en los autores de los 60 y después llevado a sus extremas consecuencias por el Dogma 95); y esto no sólo porque debiera mantener coherente su propio «grito de batalla» lanzado en 1964,<sup>411</sup> sino también porque más

---

<sup>410</sup> *Guión de A idade da terra*. En anexos.

<sup>411</sup> «Una idea en la cabeza, una cámara en la mano», citado por: Giusti y Melani, 1995, p. 271.

tarde Glauber mismo comenzará a pensar en la cámara como en un instrumento musical, o, incluso, un objeto capaz de cantar y bailar, a quien le marca el ritmo el montaje que, a su vez, cubre la función de una batería.



Foto 2. Glauber y Geraldo del Rey: Secuencia 33

## 2. EL MONTAJE NUCLEAR

Con esto llegamos a aquello que hizo al film célebre (si es que en medio de la polémica, podemos hablar de celebridad): La concretización de la tan discutida teoría del montaje nuclear que, como ya dije, era la extremización de las teorías del montaje de Einsenstein, y aquella en la que “la calidad está en la cantidad”.<sup>412</sup> ¿En qué sentido la calidad está en la cantidad? Esta cantidad de la cual Glauber habla es visualmente fácil de hallar. No es una cuestión de velocidad o de lentitud lo que hace al conjunto ser nuclear, Glauber mismo nos aleja de esta idea:

Todos piensan que el montaje veloz da ritmo al filme. No es así. Por ejemplo *L'eclisse* de Antonioni yo la encontraba lenta, pero un amigo me dijo que por el contrario estaba llena de movimiento. La volví a ver y él tenía razón, las tomas eran fijas pero aquello que sucedía dentro del encuadre era riquísimo.<sup>413</sup>

---

<sup>412</sup> Giusti y Melani, 1995, p. 271.

<sup>413</sup> Ídem.

Este adjetivo, «nuclear», proviene entonces de aquello que llamaría yo la «explosión de la imagen» o, dicho de otro modo, la libertad que se le da a la imagen para salir de la constricción de la puesta en escena clásica, la cual prevé un montaje igualmente clásico (el grado cero de la escritura cinematográfica), para huir, por otro lado, del campo de lo formal y entrar en el grado de lo inconsciente. De hecho, aún Glauber nos dice más:

El lenguaje cinematográfico es estructurado por el inconsciente (...) y no ordenado por un montaje que sigue las tradicionales reglas dramáticas de la conciencia. La teoría del flujo de conciencia es la más bella, porque libera a la imagen. En la cabeza de cualquier director, la película en la que él piensa es una tempestad audiovisual, pero después se filma y se monta según las reglas de la gramática cinematográfica, que en el fondo son reglas de mercado.<sup>414</sup>

Un montaje entonces que no privilegie una lectura plana de la imagen, en este caso esclava de la historia contada, sino un montaje que haga hablar a la imagen misma, que la haga cantar y bailar junto a la cámara cinematográfica. Y agrega Glauber: “Se trata de un montaje que produce la desnuclearización de los temas haciendo ver posible lo imposible”.<sup>415</sup> Esta lectura inconsciente, que conduce a una suerte de autonomía de la imagen, nos conduce también al ámbito del sueño (o como Glauber amaba decir: “de la magia”), del cual habló en la “Estética del Sueño” (*Eztetyka do Sonho*). Y esto lo acerca aún más al cine de Luis Buñuel y al de Federico Fellini que fueron, pienso, los más grandes materializadores de sueños. Es interesante que Glauber defina a este montaje como una «cuarta dimensión», para subrayar de hecho este discurrir inconsciente y que nos sugiera incluso cómo puede esto alcanzarse: es la “disolución del ego narcisista, centro del poder fálico que nos domina y que es la causa de la neurosis occidental”.<sup>416</sup> He ahí el porqué de la pobreza de cierto cine. Pero volviendo a la cantidad del montaje; la película no privilegia el camino de lo cerrado o de lo lento sino que, naturalmente, los integra; es así que encontramos tomas fijas y secuencias largas pero cargadas internamente de movimiento, alternadas con secuencias cuyas tomas son más breves pero montadas rápidamente. Todo sin leyes precisas, porque como dice Glauber mismo, el montaje no tiene leyes. Intentaré dar algún ejemplo en la película. La primera

---

<sup>414</sup> Giusti y Melani, 1995, p. 278.

<sup>415</sup> Ídem, p. 279.

<sup>416</sup> Ídem, p. 278.

secuencia, el surgir del sol, dura mucho y nos muestra este lento movimiento de la naturaleza; a esta escena está ligada una secuencia brevísima del closeup de Brahms, para después mostrarnos en la secuencia 3 una serie de tomas del Cristo Indio montadas en rápida sucesión. En resumen, no se sigue ningún tipo de regla para hacer el montaje; todo parece existir espontáneamente como base para la liberación de la imagen y para hacer, por tanto, que ésta se mueva como dentro de un sueño.

Entonces esa cantidad, que favorece la explosión de la imagen en la pantalla, podría ser una suerte de *summum* de todas las posibilidades de montar. Esta es la fuerza que lo hace nuclear.

El montaje nuclear no está orientado por un principio moral o político, sino por un principio rigurosamente estético el cual produce la historia, el discurso, los hechos. Un montaje inmoral, sin preocupaciones por la comunicación clásica y la exposición tradicional<sup>417</sup>

Más que alternar velocidad y lentitud, el montaje trabaja sobre la imagen aunque a otros niveles. Aquello que a veces puede exasperar es que Glauber monta tomas idénticas, varias veces, como si quisiera subrayar un preciso instante en la película; es el caso de la secuencia 22, donde el Cristo Negro habla con la prostituta, o toda la secuencia 23, donde se repiten imágenes y diálogos (la escena en la playa de Río de Janeiro, donde Magdalena y el Cristo Militar anuncian el envenenamiento de las aguas).

Otro ejemplo es el de montar, rápidamente o no, tomas que tienen ángulos improbables de la cámara, tomas no lineales a nivel visual, y por lo mismo extrañas, caóticas y que confunden. En este caso, el ejemplo proviene de la compleja secuencia 16 donde el Diablo tienta al Cristo Indio. Aquí es evidente que el montaje trabaja de más formas la imagen, y opera en más niveles.

De hecho, pensemos en el montaje sonoro que no siempre sigue a la imagen y mantiene así también su autonomía. “El corte es determinado (...) por la palabra, pero no por su contenido, sólo por el sonido. Y no hablo de calidad técnica del sonido. Algunas veces dejé sonidos técnicamente inferiores, pero bellos y poéticos”<sup>418</sup>.

---

<sup>417</sup> Giusti y Melani, 1995, p. 279.

<sup>418</sup> Ídem, p. 279.

Y, para usar las palabras —que encuentro muy significativas— de Gustavo Dahl: “el efecto resultante de esta técnica es la composición de un mosaico polifónico”.<sup>419</sup>

Todo esto, pienso, inserta a la película de Glauber en el campo de la poesía, en cuanto su estructura ha sido dictada por el inconsciente, por la inspiración momentánea de un poeta.

### 3. LO ÉPICO / DIDÁCTICO

El discurso anterior, no excluye el carácter épico-didáctico de la película, cosa sobre la que Glauber siempre insistió, ligándola de este modo a las precedentes. Ante todo, porque también esta vez están delante de nosotros los mitos, personajes que no pueden ser reales, que actúan movidos por un destino superior, y que se colocan atemporalmente sobre la pantalla. De hecho, no obstante las muchas alusiones a la actualidad (las armas de fuego en mano de Cristo, la referencia a la bomba atómica, las referencias a hechos de la historia brasileña) no llegan a ubicarse temporalmente. Más aún, son mitos en cuanto que son “contados” en otras versiones, cosa que no sucede con los personajes realistas, que existen en una sola versión.<sup>420</sup> Pero volviendo a lo épico-didáctico de la película, doy paso a las citas de Glauber en tanto que, pienso, son explicativas en este sentido:

Llamo épico a aquello que la historia racional no explica: la pulsión de las masas que emergen. *A idade da terra* es didáctica en la medida en que es informativa a través de secuencias propiamente didácticas (como aquella en la que Castelo Branco explica lo que sucedió y sucede hoy en día en Brasil); y agrega: “Es épica en tanto simbólica y poética, metafísica y metafórica, en tanto juega con todos los valores censurados del discurso histórico.”<sup>421</sup>

---

<sup>419</sup> Dahl, G., “Sobre a montagem nuclear”, en: *Jornal do brasil*, 25-11-80.

<sup>420</sup> Dice un experto: “Le figure del mito vivono molte vite e molte morti, a differenza dei personaggi del romanzo, vincolati ogni volta a un solo gesto. Ma in ciascuna di queste vite e di queste morti sono compresenti tutte le altre, e risuonano. Possiamo dire di aver varcato la soglia del mito soltanto quando avvertiamo un’improvvisa coerenza fra incompatibili” (Calasso, 1988, p. 36).

<sup>421</sup> Giusti y Melani, 1995, p. 280.

En lo que respecta al mito, dice: “También la historia es un mito: es necesario representar las multiversiones de la historia”.<sup>422</sup>

En síntesis, Glauber define el proceso creativo de *A idade da terra* como una deconstrucción de la realidad histórica —y de ahí la ausencia de guión—, a favor del mito, mediante la explosión de sonido e imagen —a través del montaje.<sup>423</sup>

Pero hay algo más, y en esto reside la novedad de este filme. Pierde totalmente el regionalismo que caracterizó al Cinema Novo, así como a Glauber y a su discurso siempre atento a los problemas de Brasil (que en sus películas estaban ligados sobre todo a la región nordeste). Esto falta, aunque toda la película se haya filmado en Brasil. De hecho, se cuentan historias que incluyen al mundo entero; todos los pueblos del Tercer Mundo están incluidos, América latina, África, Asia, y también los pueblos colonizadores. La problemática es general y se llega a profetizar la Tercera Guerra Mundial.

Sobre esto escribió Samuel Averburg, hablando del primer proyecto de 1969, titulado “*América nuestra*”:

*América Nuestra* era un viaje para realizar después de *Terra em transe*, pero con el tiempo cambió a *A idade da terra*. Cuando lo reencontré [a Glauber] para ver el guión en el 76, mi referencia era todavía *América nuestra*, a mí presentada durante el rodaje de *Terra em transe*. Pero él andaba ya en otra cosa. Ya no era la América latina en trance, de los años 60, *A idade da terra* era ahora todo el mundo en trance.<sup>424</sup>

Por lo tanto, podemos afirmar que a este punto de su vida, Glauber hace un resumen de su experiencia; *A idade da terra* lleva dentro de sí toda una experiencia de vida artística, política y religiosa, y se configura dentro del universo cinematográfico como obra total. “Para ver *A idade da terra* son necesarios ojos abiertos y oídos purificados”.<sup>425</sup>

Glauber mismo, en uno de sus últimos artículos, nos muestra que su trayectoria se mantuvo coherente, a través de sus películas: “Para quien conoce mi trayectoria

---

<sup>422</sup> Giusti y Melani, 1995, p. 280.

<sup>423</sup> Glauber llamó a esta su etapa fílmica «anarco-constructivista» o «híper-realista». Rocha, 2006a, p.331.

<sup>424</sup> Averburg, S. “Glauber a utopia do novo Krysto”, *Cinemais*, No. 3, enero-febrero, 1997.

<sup>425</sup> Rocha, G. “*A idade da terra*, um aviso aos intelectuais”, *Cinemais*, No. 3, enero-febrero, 1997b.

ficcional, resumo que en *A idade da terra*, el cangaçeiro mata a Antonio das Mortes (el ymperialismo polyvalente) y el pueblo triunfa en la utopía”.<sup>426</sup>

Esta trayectoria es evidente incluso en los cuatro Cristos y en los valores que ellos asumen. Una vez más S. Averborg concluye así su artículo:

Partiendo del Cristo histórico, Glauber le incorpora características de héroe arquetípico (en trance) de la historia de Brasil: Zumbi dos Palmeiras (Krysto Negro), el Cristo guerrillero de la lucha armada y campesina (Ogum-Lampião), el conquistador portugués y Sebastião (Krysto militar) y la figura del nativo (Krysto Indio).<sup>427</sup>

Todas las intuiciones que he mencionado deben tenerse presentes como base para la interpretación de esta película y las daré por sobreentendidas en el curso del análisis.

---

<sup>426</sup> Rocha, G. “*A idade da terra*, um aviso aos intelectuais”, *Cinemas*, No. 3, enero-febrero, 1997b.

<sup>427</sup> Averborg, S. “Glauber a utopia do novo Krysto”, *Cinemas*, No. 3, enero-febrero, 1997.

**III**

***A IDADE DA TERRA Y EL DISCURSO POLÍTICO***



## **1. A IDADE DA TERRA: EL TERCER MUNDO DECLARA LA GUERRA AL CAPITALISMO**

Son muchas las referencias que en la película hace Glauber a la política de Brasil y también en esta ocasión hace una crítica general creando personajes que son, cada uno a su modo, figuras representativas de un determinado discurso político. Los Cristo por ejemplo quienes deberían representar exclusivamente la religiosidad, están introducidos, igualmente, en este discurso y veremos más adelante cómo. Pero el que por encima de todo representa a lo político es Brahm, emblema del capitalismo, del colonizador y también de quien con su poder puede gestionar la suerte de un país entero e incluso del mundo. Como veremos del análisis de las secuencias en las que el discurso político se desarrolla más claramente, notaremos todo lo que ha sido dicho a este respecto, o sea, Glauber no se aleja de sus ideas sino que las refuerza.

En una de sus primeras entrevistas a propósito de la película y de sus ideas, dice:

La película desarrolla los mismos caminos, principios, deseos de justicia y humanidad en un mundo siempre más destruido por la violencia. Una de las cosas que más ha chocado en la película es que denuncia verdaderamente el colonialismo americano y europeo como el gran responsable de la miseria sudamericana. (...) Es un filme que toca mucho la llama nacional, el amor a Brasil, el amor al Tercer Mundo, la afirmación de los nuevos pueblos contra los viejos pueblos decadentes.<sup>428</sup>

Hay entonces, siempre, la polémica centrada en el colonialismo, hay siempre su deseo de una posibilidad de salvación para la gente del Tercer Mundo, hay todas aquellas temáticas que Glauber siempre intentaba llevar adelante en sus discursos. Pero hay también un nuevo modo de mostrarlo. La utopía de una reconquista por parte del pueblo subdesarrollado se transforma en la pantalla en realidad, a través de una profecía que tiene que materializarse afuera del cine. Igualmente una novedad, porque si bien en sus películas siempre estaba presente una alusión a la posibilidad de una «revolución», no era nunca explícitamente llamada en causa, sino señalada y vislumbrada tras los pliegues de la metáfora. Aquí, la metáfora permanece como nota estilística del hacer películas, es decir, una característica de Glauber, pero el discurso político sale de la

---

<sup>428</sup> Giusti; Melani, 1995, p. 276.

imaginación y se muestra en toda su dureza, con la fuerza de la polémica que caracterizaba más sus discursos críticos que sus películas.

## 2. DOCUMENTALISMO: HISTORIA DE BRASIL

Casi al inicio del filme, precisamente en la secuencia 7, tenemos una larguísima entrevista hecha por el actor Antonio Pitanga al periodista Carlos Castelo Branco, también conocido como Castelinho. Es la primera vez que en una película de Glauber se habla explícitamente de lo que sucedió en el golpe de estado en Brasil y que se da una versión completa de los hechos, cosa que no pasó ni siquiera en sus escritos. Encuentro útil introducir aquí los diálogos de toda la secuencia, en cuanto documento de una última reflexión distanciada y objetiva, que tocó profundamente a Glauber y condicionó su modo de hacer cine.

**Pitanga:** Castelo, hubo una revolución dentro de la revolución de 1964.

**Castelo:** ¿Sabes lo que sucedió en Brasil tras la renuncia del presidente Janio Quadros? Pero no vale la pena entrar en particulares. Basta acordarse del clima de preparación de aquella que se pensaba era una revolución de izquierda. Con la participación de elementos diversos, facciones de la izquierda, extremistas de varios tipos. Y si se preparó o no la revolución, hubo, sí, una reacción militar y civil muy intensa, con la preparación de un congreso, con el apoyo de las clases medias y con el apoyo de las clases dirigentes y empresariales. Y echaron fuera al gobierno del presidente João Goulart, con la excusa de que se estaban salvando las instituciones democráticas. El pretexto era defender al Congreso, al Poder Judicial contra la amenaza de subversión del Poder Ejecutivo. Entonces se pensó, como en toda la historia brasileña, que esto sería una intervención fugaz de los militares en la vida política del país, para que arreglaran aquello que estaba descompuesto y devolvieran el poder a los civiles. Pero los Jefes Civiles y los militares se pusieron de acuerdo rápidamente sobre elegir a una persona que llevara a término el mandato de la presidencia de João Goulart. Y eligieron al general Castelo Branco<sup>429</sup>.

Y el General Castelo Branco le dio una connotación muy conservadora a este golpe de estado que en seguida se transformaría en un movimiento llamado Movimiento Revolucionario del '64 o Revolución del '64. En verdad no hubo una revolución en el

---

<sup>429</sup> Humberto de Alencar Castelo Branco, primer presidente de la dictadura, después del golpe de estado del 1964. Precedido por Goulart y sucedido por Costa e Silva.

‘64. El doctor Pedro Aleixo, que era el líder de esta revolución en el Congreso, acostumbraba a decir que aquello fue una contrarrevolución de carácter preventivo. En realidad fue un movimiento de carácter conservador, de defensa del orden público y prevención contra un posible acto subversivo proveniente de las más altas esferas del poder. Ahora bien, el Presidente Castelo Branco realizó en verdad esta política conservadora que no disgustaba a las clases dirigentes del país en aquella época. Él restauró el alineamiento automático de Brasil con los Estados Unidos. Promovió una serie de reformas que no pretendían ser radicales. Y que en realidad revelaron ser ninguna reforma. El gobierno Castelo Branco se cerró con un episodio de prórroga del Acto Dos<sup>430</sup> y el Mariscal Costa e Silva, que era ministro de guerra, bajo la influencia de las fuerzas militares que no estaban contentas con el Gobierno de Castelo Branco, tomó prácticamente el poder, se hizo elegir Presidente de la República por el Congreso Nacional. Rápidamente se supo que traía consigo un mensaje distinto. El señor secretario del ministro del proyecto comenzó a pedir la deshumanización de la economía. Todos comprendieron que el Ministro Roberto Campos, con una política de tratamiento muy drástico de la inflación, había conducido a una recesión económica que creaba problemas graves al país. Entonces el Gobierno de Costa e Silva inició con un cambio. Un intento de humanización de la política económica a través del cambio en la política exterior. El Gobierno de Costa e Silva no habría nunca enviado como Castelo tropas a la República Dominicana, que fue uno de los más graves errores del gobierno de Castelo Branco y que habría sido aún más grave, haber enviado tropas a Vietnam, de no haber sido por la intervención del diputado Belarmino. Esto último fue impedido precisamente por el presidente de la cámara, el diputado Belarmino después el gobierno de Costa e Silva cambió de perspectiva. El ministro del exterior de este gobierno era, y es hoy, el Senador Magalhães Pinto. Se rehusó a firmar el tratado de bloqueo nuclear, adoptando la primera actitud de resistencia hacia la política norteamericana. Abandonó la política de alineamiento y comenzó a poner la política exterior brasileña a un nivel que Janio Quadros había buscado establecer. El nivel de una política independiente. Este sello del gobierno de Costa e Silva mostró ser una lenta evolución en el proceso revolucionario al punto de ser modificado a largo plazo. Pero a partir del gobierno de Costa e Silva, y no obstante el modelo económico adoptado hubiera sido un estímulo para la importación de capital extranjero (lo que provocó un gran subdesarrollo de la macroeconomía brasileña con el crecimiento del PIB, aunque con una insuficiente distribución de la renta), que creó un momento de euforia que

---

<sup>430</sup> En los años entre 1964 y 1985, el país fue gobernado por un régimen militar, mitigado sólo después de 1979, año en el cual subieron al cargo de presidente 5 generales; en los primeros 15 años de este periodo, el gobierno promulgó una serie de actos institucionales que eran, en realidad, los verdaderos y propios decretos presidenciales que suspendían numerosos derechos colectivos e individuales.

caracterizó la estructura económica del país hasta el gobierno Medici. Ahora esto, no obstante haya sido un motivo para una crítica nacionalista en general, no alteró los cambios, la evolución política que sucedía dentro del sistema. Entonces el ministro del exterior del presidente Medici, el embajador Mario Gibson, no sólo continuó defendiendo las posiciones del gobierno anterior sino que incluso se negó a proseguir la política preconizada por el gobierno de Castelo Branco y de los gobiernos precedentes, así como del régimen que precedió al gobierno de Janio Quadros, de mantener la alianza con Portugal, el compromiso con la política colonialista de Portugal. Este fue un paso, un nuevo paso en el sentido de dar más autonomía a la política exterior de Brasil. Este proceso de independencia, de regresar a una política exterior independiente, habría continuado sustancialmente en el gobierno del general Geisel, cuando Brasil reconoció a China Popular, la República Popular China, y se anticipó en el reconocimiento de la República angoleña y dio un voto, de contenido discutible pero al final anti-conservador, en el comisión de la ONU, un voto anti-sionista. Esto provocó la reacción de los grupos conservadores, de la cual el eco más remoto es el manifiesto del general Silvio Frota que dejó el ministerio del ejercito acusando al presidente Geise de promover la comunicación de Brasil.

**Pitanga:** Castelo, ¿y el pueblo en todo esto? ¿Tuvo algún beneficio con la revolución?

**Castelo:** Ya de por si el Presidente Medici de visita en el Noreste, en el ápice del crecimiento económico de Brasil, que la nación iba bien, pero el pueblo iba mal. Yo creo que a partir de aquella época la propuesta de los gobiernos revolucionarios continuó siendo la de hacer que mejore la vida del pueblo tanto como la del País. Mientras tanto, estamos viviendo un proceso... en fin, esto aún no ha sido posible. Prioritario continúa siendo el crecimiento económico y el combate a la inflación. Infelizmente aún ha habido un aumento de los salarios. Aún no ha habido aumento en el bienestar del pueblo. Está previsto un desarrollo a mediano y largo plazo, medidas, proyectos que están en curso y cuyo éxito esperamos que sea total.<sup>431</sup>

He aquí relatados y resumidos abiertamente los hechos que atormentaron a Glauber por mucho tiempo. Esta secuencia de carácter documental podría parecer una intromisión externa al filme. No lo es; tanto más porque ya había sucedido que Glauber introdujera este género en sus películas. Pero deja dudas sobre el porqué de su presencia al inicio de esta película que, se presume, trata de la resurrección de Cristo. Probablemente fue insertada para que no se olvidaran estos sucesos y porque éstos aún

---

<sup>431</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

podrían servir de ejemplo para evitar errores en un futuro o porque se aclararan de una vez delante de los brasileños y del mundo.



Foto 3. Secuencia 7

En suma esta es una anomalía, dentro del filme, si bien otras reflexiones de este tipo las reencontramos aún y en particular en la secuencia 31, a través de la voz off de Glauber que habla encima de las imágenes, en un hipotético diálogo con el Cristo Negro, el cual con la imagen de Cristo en la mano camina como en una procesión. Esta secuencia se abre con un *cantador*<sup>432</sup> que cuenta sobre la llegada a Brasil de Getulio Vargas<sup>433</sup>, que en 1930 se convirtió en jefe de estado, y fue el gobernador más popular porque estaba siempre en contacto con las personas del pueblo, y promulgó una industrialización del país para el crecimiento de este, prueba de ello la gran siderúrgica. Después toma la palabra Glauber, y nos explica que la idea de la película nació el día que murió Pier Paolo Pasolini, y que lo que intentó fue mostrar la historia de Cristo resucitado, esta vez en el Tercer Mundo.

El Cristo Negro, presente en la toma, grita “Guerra, humanidad, tenemos que salvar este pueblo”<sup>434</sup>.

Glauber entonces retoma su discurso, vuelve a hablarnos y nos explica el significado de la pirámide, “dramática geometría del estado social”, con encima el poder, en lo bajo, las bases, y en medio las clases sociales. Nos dice que todo esto es un teatro (de hecho la construcción que vemos es el teatro de Brasilia). Allá afuera la

---

<sup>432</sup> Cuentahistorias.

<sup>433</sup> Getulio Vargas. En 1930 se convierte en jefe de estado. 15 años después, en 1946, los brasileños votaron por el general Dutra, que terminó su mandato en 1951, año en el cual Vargas fue electo nuevamente presidente de la República.

<sup>434</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

ciudad y la selva, como si no hubiera sitio para el «pueblo» en el lugar en donde se decide su suerte.

Pero esta pirámide es también el sueño del hombre y su desesperación en la búsqueda de la sociedad perfecta, a través del desarrollo tecnológico y económico, el mercantilismo, el capitalismo, el neo-capitalismo, el socialismo, el transcapitalismo, el transsocialismo.

De nuevo el Cristo Negro dice: “Él fue traicionado y se suicidó con un disparo al corazón”<sup>435</sup>, refiriéndose al suicidio de Vargas.<sup>436</sup>

Glauber continúa. Nos habla de los indios masacrados, de los negros importados, habla de la guerra de independencia, de latifundistas e industriales. Guerras civiles, revoluciones. Golpes de estado, democracia, sacrificio, martirio. Los subdesarrollados, afirma, pagan el precio del desarrollo tecnológico de la Europa capitalista y socialista, católica y protestante, y de los Estados Unidos.

El Cristo Negro le hace una pregunta: “¿Qué piensas del país?”<sup>437</sup>

Glauber responde: en la base de la pirámide están los pueblos subdesarrollados y éstos no pueden hacer nada. Pero una solución está en que todos busquen la paz, la cual se puede lograr también a través de la síntesis dialéctica entre el capitalismo y el socialismo.

Todavía el Cristo Negro recuerda los hechos de 1954, año de la muerte de Vargas, opción extrema pero la única ejecutable en aquel momento, por parte del presidente, de no verlo como una derrota total.

Glauber está de acuerdo con que a través de este martirio se llega a la democracia, que, afirma, no debe ser socialista ni comunista ni capitalista, sino carente de adjetivos. Es el reino del pueblo. ¿La solución? Internacionalizar el mundo en un régimen ínter democrático, a través de la comprensión de las religiones y los políticos convertidos al amor.

¡No podría haber sido más claro! Glauber abre su corazón y cede a reflexiones que nos recuerdan sus encendidos debates, pero sin la rabia de otro tiempo, el todo mitigado por el amor. Y su voz se coloca en esta secuencia como la de un profeta con quien el Cristo Negro parece entrar en contacto.

---

<sup>435</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

<sup>436</sup> Vargas se suicidó disparándose al corazón durante una crisis de su gobierno.

<sup>437</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

### 3. BRAHMS: REPRESENTACIÓN DEL PODER

Hemos visto entonces como Glauber introduce y participa del discurso político, pero como ya he dicho también la historia de los cuatro Cristos entra en el discurso político, en esta lucha, hecha de amor y odio hacia Brahms.

Entonces volvamos a este personaje controvertido que parece ser el detentador de poderes terrenos y espirituales juntos. Con las palabras de Glauber – él es Cesar, y también Dios y el Diablo. Por sus diálogos así como por su aspecto, sentimos una cierta hostilidad hacía él, se caracteriza por su actitud antipática y soberbia, seguro de su poder superior, tanto como de tomarle el pelo a quienes les rodean. Pero no llegamos nunca a entender, dada su ambigüedad, hasta qué punto le está tomando el pelo a los demás. Esta actitud de superioridad es perceptible en todas aquellas escenas en las que los otros personajes parecen capturados por su carisma, válido también cuando parece que esté diciendo nada importante, como en la entrevista concedida a su llegada a Brasilia a un grupo de periodistas (secuencia 8).

Pero antes de hablar de varias escenas que muestran este comportamiento, hay que advertir que uno sólo de los personajes de la película no tiene ningún tipo de contacto con él.

Hablo del Cristo Indio que en ninguna secuencia de la película se encuentra con Brahms, sino como alucinación, en su transfiguración en Satanás. Sólo cuando lo vemos laborar en la pirámide que Brahms dice ser su tumba, percibimos un sutil vínculo que puede ser el de ser esclavo, él mismo, de este poderoso. Pero por toda la película los dos nunca coinciden. En cambio con los otros tres Cristos parece tener un vínculo mayor. Siguiendo el orden de las secuencias vemos de hecho que Brahms entra en escena esperado en el aeropuerto por el Cristo Negro, los dos se abrazan como si fueran amigos de mucho tiempo (secuencias 8, 9, 10, 11, 12, 13).

Brahms tiene un malestar y el Cristo Negro lo ayuda, contraviniendo nuestras expectativas, en tanto que él representa aquello en contra de lo que todos están luchando en la película. Pero de improviso, para confundirnos aún más sobre el papel de “malvado” de Brahms, está también una frase que él mismo pronuncia: “He venido a traer la paz, no la victoria. ¡La paz mundial y universal! ¡Con el oro de esta ciudad, oro, oro, mi nombre es oro!”<sup>438</sup>

---

<sup>438</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

La última parte está pronunciada en inglés recordando el ser estadounidense de Brahms.



**Foto 4. Brahms y Cristo Negro: Secuencia 13**

El mensaje de paz debería empujarnos a ver buenas intenciones en Brahms, pero ese no es el resultado. Al contrario, nos pone delante de sus verdaderas intenciones, un extranjero que quiere acaparar las riquezas de un país subdesarrollado, afirmando querer traer la paz con el oro de Brasil. Así que no entendemos la actitud del Cristo Negro, el porque le pesa la salud de Brahms y porque dice que este es la fuerza del mundo. De hecho Brahms no parece agradecérselo, por el contrario, a menudo lo ofende.



**Foto 5. Pirámide en construcción: Secuencia 12**

Los vemos entonces llegar delante de la pirámide que los esclavos construyen y que Brahms dice que es su tumba. Regresa esta figura de la cual Glauber explica la simbología. Pensando en la definición que Glauber dio de esta pirámide, el vértice (que es el poder) es entonces Brahms, y estos esclavos, la base que ha contribuido con su sangre a erigir su tumba. Pero esta última función, de tumba, se coloca en esta figura

como una amenaza, como si después de haber hecho de forma que todos contribuyeran a su poder, esto se le viniera en contra, y lo aplastase con todo su peso. También el hecho de que Brahms esté enfermo, no nos muestra una potencia inmortal, aquella que todos, aunque con odio, quieren que sea. De hecho, parece que la actitud del Cristo Negro que lo apoya es un intento de su parte de ver en Brahms a un potencial salvador de su pueblo, una suerte de esperanza en esa contradicción que es la de Brahms como Dios y como Diablo al mismo tiempo.

**Cristo Negro:** Brahms, llegó el momento que tu escuches la voz del Tercer Mundo. Tú representas la pirámide. ¡Nosotros somos los prisioneros de ésta! Yo, mis hermanos, nosotros, los esclavos. Brahms, llegó la hora de escuchar al pueblo de América Latina, de África, de Asia, este pueblo oprimido. La humanidad camina hacia la tercera guerra mundial. El mundo será destruido por la bomba atómica.<sup>439</sup>

Todo este discurso lleva a conclusiones que no necesariamente son ciertas. Pero el Cristo Negro está dando una advertencia a Brahms, para que se redima a través de la comprensión con las personas que desde siempre ha explotado, para que encuentre de este modo la salvación.

Abandonamos esta posibilidad cuando en la secuencia 16, transfigurado en Satanás, se muestra al Cristo Indio, y repentinamente después de la secuencia 18, cuando lo reencontramos con la mujer y el hijo en actitudes orgiásticas. Los tres juegan sexualmente, y con sus diálogos que no se alejan nunca de la referencia al poder de Brahms.

Pero antes de analizar esta escena nos parece interesante señalar que el hijo, gay, es el cuarto Cristo, el Cristo Guerrillero.

Entonces, los tres se abrazan y se besan, la atmósfera de la escena es delirante, como sus diálogos. La mujer de Brahms se contradice constantemente, primero afirmando la incapacidad de Brahms a nivel político, y pidiendo al hijo que lo mate de forma que puedan dividirse la herencia, también porque no obstante Brahms esté enfermo “el cáncer de Brahms es como la derecha, no muere nunca”<sup>440</sup>. Pero inmediatamente después afirma por el contrario que el poder que el hijo ansía obtener, es Brahms y no le puede ganar. Toda la nota de perversión que aletea en la escena

---

<sup>439</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

<sup>440</sup> Ídem.

funciona dando connotaciones negativas a la figura del “poderoso”. Y esta perversión, asociable al poderoso nos es dada en la última frase de la mujer de Brahms, “los tiranos son los mejores en la cama”, y es confirmada por la respuesta del hijo: “Hasta cuando haya tiranos no habrá felicidad. La cama es el juego del poder”<sup>441</sup>.

Intentaré poner orden sobre lo que sucede en esta corta secuencia. De lo dicho hasta ahora parece claro que la mujer de Brahms está envuelta en el juego erótico sólo por el hambre de poder, un poder que —se afirma— es de Brahms. Este ofender y defender a su hombre la acerca a esos roles femeninos que ya estaban presentes en los pasados filmes de Glauber. De hecho, la mujer en Glauber se muestra siempre crítica respecto a su hombre aunque no se aleja de él como compañera. Y esta característica de la mujer glauberiana la encontramos en muchos discursos de la mujer de Brahms. También el hecho que incite al hijo a matar a Brahms en realidad no es un abandonar a Brahms por otro hombre, en este caso el hijo, porque ella misma afirmará la incapacidad de este último: “Yo no os soporto a vosotros dos. ¡Yo no soporto a ningún hombre porque sois todos escrotos!”<sup>442</sup>

En realidad el rol de esta mujer es mínimo respecto a los otros personajes, y esta es la única escena en que tiene una parte más consistente, de hecho la reencontraremos en la secuencia 29 a lado del Cristo Militar, mientras lo escucha un poco indiferente, y en la penúltima secuencia del filme, donde divertida escucha a Brahms y al Cristo Guerrillero fingir una crónica de fútbol. Digamos que podría representar la brama de poder, que impulsa a venderse al más fuerte.

Pero un rol más concreto tienen en esta escena Brahms y el hijo, el Cristo Guerrillero. El vínculo entre ellos está claro, es un vínculo de sangre, y es interesante ver lo que Glauber escribió a este respecto: “Su resurrección (de los 4 Cristo) provoca una inversión total: la crucifixión de César por parte de Cristo, porque en verdad Cesare-Brahms es asesinado por su hijo, el Cristo Terrorista”.<sup>443</sup>

De esta asociación entre César y Brahms querría hablar un poco más adelante, lo que me parece interesante ahora es ver cómo Glauber expuso esta idea suya del Cristo Guerrillero que mata al padre. De hecho, por los diálogos emerge que en realidad por toda la secuencia, el Cristo Guerrillero no tiene ninguna intención de matar a Brahms, sino que sólo lloriquea por su herencia. “Yo no puedo esperar un siglo por mi herencia”.

---

<sup>441</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

<sup>442</sup> Ídem.

<sup>443</sup> Giusti; Melani, 1995, p. 277.

Solo en la secuencia 35, casi al final del filme los dos aclaran su posición, Brahms imitando una crónica futbolística reafirma su fuerza: “¡Nadie es más fuerte que Jhon Brahms, nadie! ¡Yo soy más fuerte que el sol!”<sup>444</sup>, pero en general parece no interesarle aún la conjura en su contra.

El Cristo Guerrillero, comienza a hablar en un estadio vacío y comienza a acusar a Brahms en un juicio sobre el que volveré más adelante. Las acusaciones empero lo condenan, aunque no visiblemente, porque esta es la última escena en la que aparece Brahms y nadie lo asesina, sólo es acusado por sus delitos y no castigado. Aunque su muerte confirmaría la “profecía” que Glauber lanzó al hablar de *Deus e o diabo na terra do sol* “Entonces, fanáticos desnudos, no existirán ni Dios ni el Diablo en aquellas tierras de sol”<sup>445</sup>, siendo que Brahms ya se ha configurado como los dos y reafirmando de esta forma la conexión que existe entre esta última película y su primera producción.

Pero por otro lado queda su vinculación, quizá la más compleja, con el Cristo Militar, que vemos al inicio junto a él, y a Aurora Magdalena en el Carnaval de Río de Janeiro, en la secuencia 5.

#### 4. BRAHMS: CONQUISTADOR

El Cristo Militar no tiene amplio espacio en la película, pero su vinculación con Bramhs es bastante directa: así Glauber explica la larga escena del Carnaval, y los distintos roles que se definen en esta:

César-Brahms invade el Carnaval y con su poder sexual domina la reina Cleopatra, haciéndola su amante. En esta escena se desarrolla toda la palabra de la conquista de César en Oriente. En relación al César, el Cristo Militar que tiene detrás de sí el gran ejército de los negros de África, juega el papel de Marco Antonio. Se recrea el triángulo César-Cleopatra-Marco Antonio.<sup>446</sup>

Obviamente, habiendo sido mitificada la historia, esta es la versión que Glauber nos proporciona y que sólo metafóricamente se refiere a los hechos sucedidos verdaderamente. Sabemos de hecho que Cleopatra se unió a Marco Antonio sólo después de la muerte del César en el 44 a.c.

---

<sup>444</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

<sup>445</sup> Rocha, 1965, p. 40.

<sup>446</sup> Giusti; Melani, 1995, p. 277.

Veamos más de cerca al personaje. Él aparece una vez con Aurora Magdalena y una vez con la mujer di Brahms, siempre hablando de independencia y del peligro de una guerra inminente. Pero su rol de Marco Antonio lo desarrolla efectivamente en la secuencia 30, donde lo vemos junto a Brahms y a Aurora Magdalena. Esta última, en el acto de refutar el hombre político por viejo, feo y enfermo. Brahms afirma que el Papa lo coronará emperador, cosa que nos recuerda cercanamente la coronación de Napoleón. El Cristo Militar por el contrario exhorta a Brahms a no ir al senado, la suyas son palabras de advertencia: “¡Brahms no vayas al senado mañana! No vayas al senado antes que regresen los peces de marzo. Los buitres de abril se comerán tu hígado.”<sup>447</sup> De esta frase se pueden encontrar referencias históricas precisas, el senado y los peces de marzo recuerdan los acontecimientos de César, traicionado y asesinado en los idus de marzo por los restauradores de la república.

Brahms no parece de cualquier forma dar peso a sus palabras y continúa un cortejo, comenzado al inicio de la secuencia, con Aurora Magdalena.

Para convencerlo de ausentarse del senado, el Cristo Militar, le refiere el motivo de su preocupación: “¿Ya oíste hablar del Negro Hassan, Comandante general de las tropas africanas, Comandante general de las fuerzas armadas de Ogulaganda? ¡Él detesta la civilización! ¡Y ha amenazado con incendiar todos los campos de petróleo!”<sup>448</sup> No es extraño ver en el hilo narrativo glauberiano que la amenaza por un poderoso proviene del Tercer Mundo, y que los intereses giren en torno al petróleo, motivo aún hoy de numerosas guerras.

Brahms en sus respuestas se contradice. Aún no parecer estar asustado de las amenazas sentenciadas por el Cristo Militar, pero al mismo tiempo no muestra cierto valor, porque, no obstante se repita a sí mismo que en sus venas corre sangre de una raza ardiente y que él es un hombre bueno, intenta convencer a Aurora Magdalena de huir, en tanto que teme al pueblo, para afirmar inmediatamente después que huye de enemigos que en realidad no existen. Quizá porque estos enemigos (el pueblo) todavía son inofensivos (el pueblo, dice el Cristo Guerrillero, no está en su lugar), pero podrían crecer y convertirse en amenazas reales. La fuga entonces es asumida como la última solución para un hombre considerado ahora ya muerto por todos. Aurora Magdalena misma lo afirma cuando dice: “Tú Brahms, eres un hombre acabado”<sup>449</sup>.

---

<sup>447</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

<sup>448</sup> Ídem.

<sup>449</sup> Ídem.

Así Glauber, parece querer poner sobre advertencia a los poderosos del mundo, casi queriendo decir que se destruirán con sus propias armas. Esto lo hace mostrándonos un personaje enfermo, cobarde delante de la muerte. Esta historia de traición y reivindicaciones nos la confirma él mismo:

Ella (Danuza) es la mujer de Brahms, amante del Cristo Militar-Marco Antonio y amante también del Cristo Terrorista, el hijo de Brahms. El Terrorista y el Militar representan la subversión, la izquierda, al interior de la cúpula del poder. Tanto es así que el Cristo Terrorista mata a Brahms con la ayuda de su madre.<sup>450</sup>

Por lo visto Glauber nunca deja de desarmar sus construcciones, lo que demuestra una conciencia reguladora al interno del filme y una coherencia en la construcción de la misma al momento de definir los personajes y sus roles en la historia.

---

<sup>450</sup> Giusti; Melani, 1995, p. 277.



**IV**

***A IDADE DA TERRA EN EL MARCO DE LA RELIGIÓN***



## 1. A *IDADE DA TERRA*: LA RESURRECCIÓN DE CRISTO EN EL APOCALIPSIS. EL CRISTO INDIO

La película se abre con las imágenes de la aurora, los primeros rayos del sol, símbolo divino de vida y esperanza, que ilumina la tierra desierta y al horizonte un edificio modernista característico de Brasilia. El cuadro preanuncia la resurrección de Cristo.

El sonido recuerda la naturaleza en su paz primordial, pero una imagen se inserta por pocos segundos en esta idílica situación. Un close-up a Brahms que pronuncia una frase y desaparece de nuevo, el todo en neto contraste con el portal del film. “Mi misión es destruir la tierra, este planeta pequeño y pobre.”<sup>451</sup>

Pero es un momento y estamos de nuevo inmersos en la naturaleza en su despertar. Entre la vegetación aparece el Cristo Indio, afirmado: “el pájaro de la eternidad no existe... Mi padre me ha traicionado”<sup>452</sup>. Aquí el descubrimiento del fuego.

En esta floresta se reencuentra envuelto en un rito en el que la Reina de las Amazonas lo arrastra en un baile muy sensual. Ella canta una triste letanía: “¡Escucho!.. y en el espacio de la espera estoy llorando, esperando días mejores.”<sup>453</sup>

Con estas imágenes y estos diálogos se abren y cierran las primeras cuatro secuencias del filme, y ya tenemos la presentación de los primeros personajes de este viaje glauberiano dentro del Apocalipsis. Las imágenes aparentemente relajantes de un surgir del sol en una floresta que parece viva, son objetadas por las frases esparcidas aquí y allá, y que no logran formularse en diálogos que hagan interactuar a los personajes, de destrucción, traición y llanto. Además, después del close-up de Brahms y antes que Cristo Indio descubra el fuego (metáfora de una vida que reinicia de los orígenes) vemos este último romper huevos, desde siempre símbolo de vida-maternidad, y lo sentimos anunciar la traición del padre. Esta es, después de Brahms, la primera imagen que rompe el equilibrio de este paradisiaco renacimiento. ¿Por qué esta imagen y esta frase de traición?

Parece que bloquea el renacer del día anunciándonos su inutilidad. Ésta ya ha sido llamada en causa por Brahms, aunque puesto en otro sitio no especificado.

Regresando entonces al encuentro con la Reina de las Amazonas y con su población, cuya desnudez recuerda los pueblos primitivos, el frenesí de la danza y el

---

<sup>451</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

<sup>452</sup> Ídem.

<sup>453</sup> Ídem.

ritmo tribal de los tambores, no se llevan bien con sus palabras tristes, y no logran esconder tampoco en este caso la inutilidad de este momento esperanzador. Pero es en esta danza que encontramos las primeras referencias bíblicas. El Cristo Indio tiene en la mano una manzana que nos recuerda fácilmente el relato de Adán y Eva, los padres de la humanidad. De aquí una variación fundamental: es la mujer la que exhorta con gestos (no hay diálogos en esta escena, sólo danza) a no comerla, casi a querer evitar que se cumpla por segunda vez el pecado original que condenará para siempre a la humanidad a una vida de sufrimientos. El Cristo Indio insiste en quedársela, pero de cualquier forma no lo veremos en el acto de comerla.

Quizá haya en estos gestos un deseo de trastocar los roles en lo que fue originalmente la mujer la causante de este pecado y no el hombre, entregando esta vez la responsabilidad a la sociedad patriarcal. La mujer en la figuración glauberiana, desde sus primeros filmes, aparece de hecho como la detentadora de la responsabilidad, de la racionalidad justa. Personajes como Rosa o Sara (*Deus e o diabo na terra do sol* y *Terra em transe*) son quienes no traicionan sus ideales, quienes continúan con los pies en la tierra, que tienen las ideas claras y a menudo tratan de empujar en la dirección justa también a sus hombres que, puntualmente, no mantienen la fuerza y en ello aparecen como anti-héroes, como unos fracasados.

Pero reconectándonos a esta hipotética aceptación, por parte del hombre, de ser causa principal del pecado original, aquel gesto inicial que ve al Cristo Indio romper los huevos, puede ser un intento de evitar que la procreación lleve de nuevo a la locura que ha degenerado entre los hombres, a través del desarrollo de la sociedad. Es esta ciertamente una hipótesis, pero la película de improviso se muestra como un mundo creado simbólicamente, al cual los diálogos no alcanzan a dar una explicación sino que contribuyen a encriptarlo. Estas secuencias se cierran con el Cristo Indio que, después de coquetear con varias mujeres del grupo, lanza un grito de victoria. Acaso la victoria del hombre en este mundo como detentador del poder de procrear, o del poder en general. Si bien este Cristo se aleja de la imagen que conocemos del redentor, considerado como asexuado ya que es hijo de Dios, otros elementos vinculan las dos figuras, verbigracia, la lucha con el mal, contra Satán.

Se recordará que Cristo peregrinó cuarenta días en el desierto, encontrando a Satán y enfrentando las tentaciones. Esto puede acaso explicar la frase inicial sobre la traición del padre, en tanto que Cristo mismo dudó de la existencia del padre y temió la

inutilidad de su muerte (sobre todo si el padre es Dios, o sea Brahmá, ya acusado por el Cristo Guerrillero de traidor).

Estamos a las secuencias 14, 15, 16, 17, Cristo Indio llega en una barca guiada por pescadores (¿los pescadores de almas?). En la playa es acogido festivamente. De lejos vemos llegar un Babalaô<sup>454</sup> y una mujer vestida de blanco, una mujer pura como la Virgen María. La presencia de este Babalaô ciertamente se conecta con aquel vínculo que el Rocha bahiano tuvo con el sincretismo religioso típico de aquella región, en este caso el candomblé. Y su presencia en esta historia cristiana (interpretada, probablemente, a través del protestantismo), muestra una tolerancia total de Glauber por las otras religiones y refuerza aquella idea muy suya en la cual en el origen de todo existe una sola religión total, a la que se llega a través del amor.

La presencia de esta figura es de cualquier forma fundamental, es él quien permite sumergirnos en los acontecimientos apocalípticos y que permite inicialmente referirse a éstos. Él de hecho llama en causa al Apocalipsis dándole al Cristo Indio una flecha (“Toma. Este es la flecha que te defenderá de todos tus enemigos en esta gran batalla”), un arco (“El arco que te defenderá de todos tus enemigos visibles e invisibles”) y una corona (“Toma la corona, hecha con las plumas sagradas del pájaro sagrado de la eternidad. Úsala solamente en los grandes momentos de tus grandes batallas”<sup>455</sup>), para después enviarlo al desierto a luchar y vencer contra el diablo, como sabemos hizo también Cristo (Mt 4: 1-11; Mr 1:12-13; Lc 4:1-13; Jn 2:16).

La entrega de estos objetos recuerdan el pasaje del Apocalipsis en el cual el Cordero<sup>456</sup> abre los primeros cuatro sellos y encuentra los Caballeros del Apocalipsis llamados en el texto “los seres vivientes”. Cito el pasaje de la apertura del primer sello:

Vi cuando el Cordero abrió uno de los sellos, y oí a uno de los cuatro seres vivientes decir como con voz de trueno: Ven y mira. Y miré, y he aquí un caballo blanco; y el que lo montaba tenía un arco; y le fue dada una corona, y salió venciendo y para vencer (6:1-2).<sup>457</sup>

Esta última frase temporalmente indefinida (no hay término en la acción), nos recuerda la frase final del Babalaô que exhorta al Cristo Indio a continuar con sus

---

<sup>454</sup> Sacerdote del Candomblé

<sup>455</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

<sup>456</sup> Así es llamado Cristo en el Apocalipsis

<sup>457</sup> Valera, 2002.

grandes batallas. Ahora bien, si es verdad como nos dice el mismo Glauber, que estos cuatro Cristos son la síntesis de los cuatro Caballeros del Apocalipsis, transfigurados obviamente a la representación cinematográfica, nos encontramos frente al primer caballero en clave glauberiana. La semejanza entre el texto bíblico y la película son notables.

En la secuencia 15 nos encontramos en una playa. Entre las palmeras está el Cristo Indio que parece no encontrar el camino. Entra a la izquierda de la pantalla el Diablo, silbando la Marsellesa, himno nacional francés, que nos lleva a asociar el mal (Satán) a la cultura colonizadora europea y al capitalismo (Francia en este caso, una de las potencias coloniales).

Inicia una suerte de lucha en la que vemos al Cristo, privado de sus armas y atado, huir de las tentaciones de Satán.

Es interesante que a la interpelación del Diablo, el Cristo pronuncie una frase: “Tengo ansia de hambre y de sed”. Además de ser fiel al relato del Evangelio de Lucas (1:2), recuerda muy cercanamente la de Paulo el protagonista de *Terra em transe*: “Tengo hambre de absoluto”, pronunciada poco antes de suicidarse y que tenía el significado de la imposibilidad, por parte del intelectual de conjugar la pasión política con la poética, probablemente el temor de ser tentado a elegir la poesía en contra de la posibilidad de cambiar materialmente el estado de las cosas, a través de la política, para lograr el bienestar de la población. Esta frase muestra probablemente la debilidad de Cristo en aquel momento, tal y como fue débil el Cristo de los Evangelios los cuarenta días de su peregrinación.

Más aún, el Diablo dice que atravesó siete continentes antes de encontrarlo, número ciertamente simbólico, que se conecta al número más veces usado en el Apocalipsis (Siete Iglesias, Siete Trompetas, Siete Sellos, Siete Candelabros, Siete Ángeles, etc.), dado que en realidad los continentes de la tierra son cinco. Este número es ciertamente importante para Glauber (previamente usado, por ejemplo, en *O leone have sept cabeças*).

Antes de mostrar las semejanzas entre el texto fílmico de Glauber y el bíblico, hay que decir que a nivel de la imagen, la concurrencia de los dos personajes, recuerda muy cercanamente el encuentro entre Antonio Das Mortes e Corisco (en *Deus e o diabo na terra do sol*) o aquel entre el mismo Antonio Das Mortes y el falso cangaçeiro (en *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*), por la teatralidad de la puesta en escena y la recitación anti-naturalista.

En la secuencia 16 cambiamos escena y los encontramos en un interior no identificado, vacío y con una televisión encendida que nada transmite, pero que acentúa el juego de luz y sombra. El Diablo sostiene con la mano un cráneo al que mueve como para hacerlo pronunciar su palabra. El Cristo sostiene en la mano un mapamundi, al que hace girar en el aire en una suerte de danza que envuelve a los dos. Inician las tentaciones, introduzco parte de los diálogos para analizarlos respecto al texto bíblico.

**Diablo:** Hermano, quiero tu sangre. Si en verdad tienes mucho poder transforma todas estas piedras y estos árboles en pan.

**Cristo Indio:** como tu prisionero podría hacerlo para liberarme de ti, Satán. Pero pienso que no es necesario porque los milagros suceden cada segundo. Mira los peces en el mar, los frutos de los árboles, las raíces de la tierra. Todo para que el hombre tenga alimento. Son milagros realizados por el padre en cada momento.

**Diablo:** Yo ya te conozco. Tienes siempre un juego escondido. Te estoy buscando desde hace mucho tiempo. Y ahora te vengo a buscar de nuevo. Está escrito que si alguno es hijo de Dios, tiene a su servicio un ejército de ángeles, entonces ve ahí hasta él... y arrójate para que los ángeles te entierren.

**Cristo Indio:** Ahora Satán, esto sería desilusionar a Dios Padre. Y yo esto no lo haré jamás. Apenas sigo su palabra.

**Diablo:** Lorota!<sup>458</sup>...Hermano, hermanito.... Yo tengo muchas piedras preciosas, muchos tesoros, mucho oro. Tengo muchas riquezas acumuladas con las guerras de mis ejércitos. Hermano, hermanito... Todo esto será tuyo si me sigues [El mapamundi que el Cristo tiene en las manos, comienza a quemarse]

**Cristo Indio:** Satán. Me cansé de ti. Nunca me postraré ante el enemigo de mi Padre. ¡Aléjate!

[En este punto el mapamundi se está incendiando y a la imagen del Diablo se sobrepone la de Brahm]

**Diablo/Brahms:** Quiero tu fidelidad, te daré toda esta tierra si me adoras. ¡Luz! ¡El mundo es nuestro! ¡El mundo es mío! ¡Si no me adoras, se te condenará eternamente!<sup>459</sup>

---

<sup>458</sup> Término brasileño, usado socarronamente, y que significa «fanfarrón»

<sup>459</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.



Foto 6. El diablo: Secuencia 16

Yendo a leer las tentaciones de Cristo en los Evangelios canónicos vemos que hay muchas similitudes con los diálogos de la película, incluso porque sólo a través de aquellos entendemos lo que sucede; la imagen, por otro lado, nos muestra el baile entre el cráneo sostenido por el Diablo (que en el último encuadre ya es Brahm) y el mapamundi de este Cristo.

Del Evangelio según Mateo:

Y vino a él el tentador, y le dijo: Si eres Hijo de Dios, di que estas piedras se conviertan en pan (4:3). Entonces el diablo lo llevó a la Santa Ciudad y le puso sobre el pináculo del templo, y le dijo: Si eres Hijo de Dios échate abajo; porque escrito está: a sus ángeles mandará acerca de ti, y, en sus manos te sostendrán, para que no tropieces con tu pie en piedra (4:5-6). Otra vez le llevó el diablo a un monte muy alto y le mostró todos los reinos del mundo y la gloria de ellos y le dijo: todo esto te daré, si postrado me adorares (4:8-9).<sup>460</sup>

Aquí los diálogos son prácticamente iguales, y tanto en el filme como en el Evangelio, Cristo no se deja tentar. Esta escena empero a nivel visual está muy cargada de símbolos, que releen la Biblia en una clave distinta de la que sería una lectura plana. Antes de todo, no nos encontramos en el desierto como primaría una adaptación realista del relato, sino en una oscuridad interior, en un lugar cerrado, donde parecen cerradas las vías de salida. La televisión, que hace de fondo a toda la escena, es elemento que da contemporaneidad a los acontecimientos. Después de que el Diablo propone a Cristo su última tentación, toda la tierra a cambio de adoración, vemos el mapamundi ya no en

---

<sup>460</sup> Valera, 2002.

manos de Cristo sino en las del mismo Diablo, y en llamas. Cristo sigue haciendo con la mano el signo de la paz (o de la victoria). Puede que este mapamundi, más que símbolo del mundo real, represente incluso su destino en manos de estos dos personajes, y una victoria del mal sobre el bien, en aquella combustión. Se dice en el Apocalipsis que una de las primeras señales de la destrucción del mundo sería la lluvia de fuego caída en tierra al sonido de la Cuarta trompeta de los siete Ángeles. Entonces, un castigo divino contra la victoria del mal, y contra el hombre que, confiándose al mal, no ha seguido la enseñanza de Dios, la paz profesada por Cristo. Pero para confundirnos aún más y hacer la escena más surrealista de lo que ya es, vemos al Diablo transformarse en Brahms, reír históricamente, casi poseído, y los dos se nos presentan como si fueran uno y el mismo.

En el mostrar esto con la cámara en continuo movimiento, vemos también sobre una mesa llena de joyas, un conejo y un pájaro. Qué simbología asumen estos animales, trataré de explicarlo. Desde siempre se asocia al conejo como símbolo de la cobardía del hombre, en el no ser capaz de reconocer el bien de mal, y de vencer a este último. El pájaro a su vez a menudo se lo toma como símbolo de la libertad. La condición de la luz en la película, lamentablemente, no da la posibilidad de reconocer el tipo de pájaro, y por ello tomo el significado que de forma general se da a este animal. Podría entonces ser él, sobre la mesa, junto al conejo y puesto también en medio de las joyas, un símbolo de la libertad dada al hombre de elegir su destino o aquel pájaro de la eternidad que se menciona al inicio de la película.

Las joyas claramente forman parte de la riqueza que el Diablo dice tener, podemos entonces pensar que aquel interior en el que se desarrolla la acción es la casa de Satán.

Al final de esta secuencia, volvemos a la playa como si esta escena hubiera sido una alucinación del Cristo Indio. Aquí él ya no está solo, está acompañado por un hombre vestido de blanco, los dos tienen en la mano una pistola y disparan varias veces contra Satán, todo captado, fotografiado por una periodista, personaje que, como una costumbre consolidada en nuestros días, le da actualidad a la escena. He pensado que este hombre a lado del Cristo Indio podría ser uno de los Ángeles, ya que en el guión nada hay especificado al respecto. En la Biblia como aquí Satán no es asesinado, y en este filme la figura de Cristo a menudo está acompañada de uso de armas, las cuales, usadas contra Satán, dan contemporaneidad a la historia; repito que ésta trata de la resurrección de Cristo, en un futuro próximo, donde parece que se recorren las mismas etapas de hace dos mil años, pero en un escenario parecido al de nuestros días.

El Cristo Indio reaparece en la secuencia 25. Está trabajando en la pirámide de Brahm con otros obreros, bromea, fuma, trabaja. Nos viene dada la humanidad de Cristo en su contacto con la gente del pueblo.

En fin, es él quien cierra la película, así como la abrió, en una playa, en la multitud de una procesión, bailando una samba en medio de una multitud. Escena esta ausente de diálogos.

Una conclusión, que daría un poco de esperanza al tema trágico del filme. De hecho, no es increíble pensar que en realidad este final no es un verdadero y adecuado fin, sino, como ya hizo en *Terra em Transe*, una inversión del guión donde la película se abre con el final. Incluso porque, querría pensar, dada la negatividad del mensaje fílmico, en general, para el fin sería preferible la escena del inicio donde el Cristo anuncia la traición del padre, y afirma que el pájaro de la eternidad no existe.

Falta decir que, no obstante una pronunciada sensualidad, este personaje es uno de los que más muestran las connotaciones del Cristo de los Evangelios canónicos, mismas que mantiene durante toda la película en su mensaje de hijo de Dios; además, no cede sus favores a Brahm, al contrario de lo que sucede con los otros Cristos, hacia los cuales parece tener una más fuerte influencia.

## 2. EL CRISTO NEGRO

Después de la presentación del primer Cristo, se nos presenta el segundo, el Cristo Negro, de la secuencia 8 a la 13. Estamos en Brasilia, en el aeropuerto, Cristo Negro y algunos periodistas esperan a Brahm, que al bajar del avión ha empezado a abrazar a todo el mundo. Entre los dos parece haber una relación confidencial. Brahm siente un malestar, se aprieta el pecho y Cristo Negro lo socorre. Toda la secuencia no nos explica la relación que hay entre los dos. Cristo Negro llama a un taxi el cual los conduce a la pirámide que sus compañeros están construyendo para Brahm (la misma pirámide donde veremos al Cristo Indio trabajar como obrero). Brahm al llegar dice: "¡Viva Momo<sup>461</sup>! Desde hace 500 años mis esclavos me están construyendo esta pirámide que en el futuro será mi tumba". Después se inclina por el dolor y Cristo

---

<sup>461</sup> Dios griego de la calumnia, de la maldad y de la risa; hijo de la noche.

Negro le dice: “Brahms, tengo que llevarte con un masajista, en un centro espiritual. Debes recomponerte porque tu eres la fuerza del mundo”<sup>462</sup>. ¿Qué significa esto?

Brahms nos es presentado como Satán desde el principio, entonces escuchamos las palabras de Cristo Negro diciendo que es la fuerza del mundo. Su relación es sin duda ambigua. De hecho, el Cristo Negro se queda a su lado también cuando Brahms lo manda claramente a tomar por el culo en dos ocasiones (“Vete al infierno”, “Vete...”). Parece que el Cristo Negro lo viera como el que puede recomponer el destino de su pueblo: “Brahms, ha llegado el momento de que escuches la voz del Tercer Mundo. Tu representas a la pirámide y nosotros somos sus prisioneros”<sup>463</sup>. La pirámide aparecería como símbolo de Dios, cuyos tres ángulos representan la trinidad divina, Padre, Hijo y Espíritu Santo, además de ser símbolo de poder como hemos visto en el capítulo de la política (y de ser como en el antiguo Egipto una tumba). Damos por sentado ahora que la asociación en este caso es Brahms-Dios. La contradicción empero se impone inmediatamente, de hecho él mismo se dirige a Dios, cuando el Cristo Negro, después de haberlo absuelto en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, lo deja solo en la plaza: “Dios... ¡John Brahms no morirá nunca! Yo regresaré y ustedes lo sabrán!”<sup>464</sup> Parecería pues que efectivamente el Cristo Negro es alguien cercano a Brahms, en el sentido no espiritual sino material y terrenal, y lo vea como aquel que en tierra puede escuchar la voz de su pueblo y, como Dios, puede liberarlo. De hecho Brahms súbitamente se muestra como alguien que sabe convencer con su discurso a las personas. Llega anunciando la paz, afirmando que el, estadounidense, aunque paga después, sabe pagar, y sabe incluso comportarse en compañía de las personas (lo vemos de hecho abrazar y besar a todos los obreros que trabajan en la pirámide).

Dejando por ahora a Brahms, pasemos a la primera acción verdaderamente cristiana, la resurrección de un hombre. Estamos en la secuencia 20.

**Cristo Negro:** Por Ciro.<sup>465</sup> Por Alejandro el Grande.<sup>466</sup> Por Darío.<sup>467</sup> Por Omulu,<sup>468</sup> por Oxossi,<sup>469</sup> Xangô,<sup>470</sup> Ogum.<sup>471</sup> Por Jehová.<sup>472</sup> Yo te libero, hombre, de este peso. Rinace. Alzate. Este lugar no tiene sitio para la muerte. ¿Qué nombre tienes?

---

<sup>462</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

<sup>463</sup> Ídem.

<sup>464</sup> Ídem.

<sup>465</sup> Ciro el Grande (c. 600-529 a.C.). Hijo de Cambise al cual sucedió en el 558 conquistó Meda 549, Asia Menor, las provincias orientales de Irán y Babilonia (539), fundando el primer gran imperio persa.

<sup>466</sup> También llamado Alejandro Magno (356-323 a.C.). Rey de Macedonia a partir del 336, hijo de Felipe II y de Olimpia y educado por Aristóteles; en el 336 invadió Tebas consolidando la hegemonía macedonia

**Hombre:** José.

**Cristo Negro:** Como el nombre de mi padre.<sup>473</sup>

Ciertamente la correspondiente acción bíblica no comportaba el elenco de todos estos emperadores, profetas y espíritus, y más aún el resucitado se llamaba Lázaro. Es interesante que el muerto se llame José, y que sea este efectivamente el nombre del padre del Cristo de los Evangelios. Como si Glauber hubiera querido dar importancia al padre terreno de Cristo, personaje cuando menos marginal al momento de relatar su vida.

Pero pasemos al elenco de personajes, a nombre de los cuales resucita este hombre. Emperadores e imperialistas: Ciro, Alejandro el Grande y Darío. Espíritus del candomblé: Omulu, Oxossi, Xangô y Ogum. El Dios judío, Jehová. Ciertamente también aquí el primer pensamiento está dirigido a aquel sincretismo religioso que tanto influenció a Glauber, como si uniéndolos a todos se llegara a tener la fuerza de Dios, o como si Dios estuviera en todos ellos, siempre de acuerdo a aquella religión total en la que pensaba Glauber y que incluía además, y en su amor, a la violencia, cual si de justicia se tratase. Si nos acercamos de hecho a estos personajes, vemos que cuando se habla de emperadores aparecen sus raíces imperialistas, y que cuando se habla de divinidades del candomblé, se resaltan más bien sus características (violentas, salvajes, etc.).

A este punto el Cristo Negro comienza a hablar como el Cristo bíblico: “Benditos sean aquellos que tienen hambre... Bendita sea la miseria. Porque un día

---

sobre la griega; en el 334-331, actuando como vengador de los griegos, asaltó y destruyó el imperio persa de Darío III, conquistando Asia Menor, Siria, Egipto (donde funda Alejandría) y en fin Persia; en el 330 evitó una conjura de militares hostiles a la orientalización de la corte; en el 329 prosiguió la conquista de Irán y la India; fue obligado a detener la marcha a causa de la resistencia de su propio ejército; murió de una enfermedad en Babilonia; tras su muerte, el imperio se despedazó dando lugar a varias monarquías helenísticas.

<sup>467</sup> Darío es el nombre de tres reyes persas. Se recuerda en particular el tercero (335-331) como último rey de los persas, vencido por Alejandro Magno en Gaugamela e inmediatamente después asesinado por dos de sus súbditos.

<sup>468</sup> En el candomblé, escrito Omulu, dios que protege de las enfermedades contagiosas.

<sup>469</sup> En el candomblé, dios de la floresta, de la naturaleza y de la caza.

<sup>470</sup> Antiguo rey africano divinizado por su justicia. Su presencia se extiende desde Brasil hasta centro América y las antillas.

<sup>471</sup> En el candomblé, dios del hierro y de la guerra.

<sup>472</sup> De YHVH, tetragrama (palabra de cuatro letras); es el inefable nombre de Dios, comunicado a Moisés a través de la zarza ardiente. Los nombres de Dios son importantísimos para la tradición esotérica judía.

<sup>473</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

serán liberados. Bendita sea la bomba atómica, la prostituta de Babilonia. Benditos sean los criminales.”<sup>474</sup>

Hay una afirmación que se nos presenta extraña: “bendita sea la bomba atómica, la prostituta de Babilonia.”

La prostituta de Babilonia aparece en la Biblia, precisamente en el Apocalipsis:

Vino entonces uno de los siete ángeles que tenían las siete copas, y habló conmigo diciéndome: Ven acá, y te mostraré la sentencia contra la gran ramera, la que está sentada sobre muchas aguas; con la cual han fornicado los reyes de la tierra, y los moradores de la tierra si han embriagado con el vino de su fornicación. (17:1-2) y en su frente un nombre escrito, un misterio: BABILONIA LA GRANDE, LA MADRE DE LAS RAMERAS Y DE LAS ABOMINACIONES DE LA TIERRA. (17:5) <sup>475</sup>

De la afirmación de Cristo Negro que por su bondad perdona a quien sea, parece que la bomba atómica sea esta prostituta, construida por el hombre que se ha embriagado del vino de la fornicación.

A continuación lo vemos al Cristo Negro bautizar en un lago a un niño, y devolver la vista a dos ciegos, dos acciones que aparecen también en la Biblia. Al devolver la vista a los dos jóvenes, afirma: “La libertad viene del amor y no de la violencia. Dad al César lo que es del César.”<sup>476</sup>

La frase “Dad al César lo que es del César” está en los Evangelios canónicos a propósito del tributo que se debe de pagar al emperador: “Respondiendo Jesús, les dijo: Dad a César lo que es del César, y a Dios lo que es de Dios. Y se maravillaron de él.” (Mr12:17).<sup>477</sup> La omisión no es ciertamente casual (siendo Cesar y Dios la misma entidad), pero se carga de un significado terreno directo hacia los poderosos.

Rodeado de personas enmascaradas, como en un carnaval, Cristo Negro ejecuta la multiplicación de los panes y de los peces. Afirma que, para vivir, el hombre debe trabajar, pero que él, con un sólo gesto, puede ejecutar un acto mágico. Es así que también en este milagro Glauber introduce la magia: más cercana al ocultismo que a la cristiandad.

---

<sup>474</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

<sup>475</sup> Valera, 2002. (Las mayúsculas pertenecen a la misma traducción).

<sup>476</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

<sup>477</sup> Valera, 2002.

Pasemos a la secuencia sucesiva, la 21, que dura poco y donde escuchamos a este Cristo proferir por teléfono un discurso anticolonialista, en un lugar donde reconocemos objetos pertenecientes al culto Umbada.<sup>478</sup>

Llegamos así a la secuencia 22, es decir, al encuentro con la prostituta. La prostituta, que en los Evangelios se llama Magdalena, aquí difiere mucho del original. De hecho, mientras la primera recibe el perdón por haberse postrado ante Cristo, haberle lavado los pies y habérselos secado con su cabello, en la película se nos presenta como una mujer más crítica, sea respecto a su trabajo, sea respecto a su salvación, de hecho, inicialmente no cree en el Cristo Negro y lo cree un impostor. En las primeras imágenes vemos a Cristo Negro desnudo encima de un árbol (en el medioevo representación de la cruz) que afirma que el hombre será libre sólo cuando termine la tiranía. La respuesta de ella, confirma su posición crítica y polémica:

**Prostituta:** ¿Qué tiranía? ¿La del negro? ¿La del blanco? ¿La del obrero o la del ser humano?

**Cristo Negro:** ¡La de la gente como tú!

**Prostituta:** ¡La de la gente como yo, no!<sup>479</sup>

En toda la secuencia se mantiene esta actitud cínica de la prostituta, como si Glauber quisiera hacernos sentir la pesadez que esto tiene para la vida brasileña y sobre todo en la vida de las mujeres. Yendo más adelante, el Cristo Negro, en un discurso que recuerda el *Symposium* platónico (343d-344a), hace un elogio de la belleza a la cual la mujer debe concederse a cambio del amor de los dioses. Finalmente, después de afirmar ser África, la libertad y el continente, pide a la mujer que lo ame. Esta petición del Cristo Negro se hace en nombre del amor y hay que recordar que Cristo en esta película conserva su sexualidad. Puede ser que él haga esta petición para que la mujer acepte cumplir este acto erótico no en nombre del dinero sino en nombre del amor, así que la petición del Cristo Negro mantendría aquel conato de salvación del Cristo de los Evangelios canónicos.

La prostituta se rehúsa: “No puedo amarte... no es por ti sino por lo que representas. Tú y todos los hombres.”<sup>480</sup> Esta frase alcanza ambigüedad en los

---

<sup>478</sup> Mezcla de candomblé, catolicismo, creencias indígenas y espiritismo. Se ha desarrollado sobre todo en los estados de Río y San Paulo. Los espíritus de los *cablocos* (indígenas) y de los *pretos velhos* (antepasados, antiguos esclavos) se manifiestan en el cuerpo de los iniciados a través del trance.

<sup>479</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

acontecimientos, ella de hecho no acepta por lo que él representa pero no en sentido religioso, el hijo de Dios, parece que ella aún no lo pueda creer. Sino por lo que representa ante ella, un hombre, el que paga por su cuerpo, no un salvador, sino un hombre con deseos materiales.

Confirma esta lectura la frase que encontramos en el mismo diálogo pero más adelante, cuando el Cristo Negro le pregunta a qué se dedica. “Soy castradora de hombres”<sup>481</sup>, responde ella, y a continuación el Cristo grita. Esta escena que ve a los dos tendidos en un prado, se repite casi idéntica dos veces, como si Glauber quisiera subrayar la importancia de este diálogo. Hay sólo una diferencia, la segunda vuelta ella responde sin mirar al Cristo Negro sino mirando a la cámara, como si lo dijera directamente a nosotros.

Regresa entonces la figura de la mujer que en los filmes de Glauber se muestra concreta y crítica respecto al hombre, también en este caso en el que el hombre en cuestión es el Cristo Negro. Es todavía ella quien toma las decisiones, aunque difíciles, las lleva adelante asumiendo la responsabilidad. Además, hay una suerte de inversión del rol de la mujer en la prostitución. No hay ya la mujer explotada por el hombre, sino el hombre humillado por la mujer a través de la castración. Esto gracias a una toma de posición clara de la mujer frente a su propio trabajo. Veamos ahora en qué sentido. El Cristo Negro le dice que entró en el partido comunista y que ella ni siquiera puede imaginar la situación de los obreros. Pero ella de nuevo es directa en su respuesta: “también yo soy una obrera, una obrera del sexo”<sup>482</sup>. Esto no quiere decir solamente que la prostitución sea un trabajo como los otros, porque Glauber nos muestra la fealdad de esta actividad comparándola al sometimiento de la tiranía, sino que agrega que la situación de los obreros es idéntica a la de aquella prostituta porque ambos dejan al hombre en una situación de vida precaria.

La secuencia concluye sin la posibilidad de parte de la mujer de redimirse de sus pecados, contrariamente a lo que sucede en los Evangelios canónicos. Pero eso no significa que la mujer no sea salvada. De hecho, como en las secuencias iniciales del filme en las que se compara al Cristo Indio, también aquí encontramos una suerte de infravaloración del rol masculino, visto como ruina de la humanidad, y una revaloración de la mujer como la única potencial salvación aún en pie.

---

<sup>480</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

<sup>481</sup> Ídem.

<sup>482</sup> Ídem.

Al alejarse el Cristo Negro dice a la mujer: “tú vivirás en paz. Estás curada. Eres libre”. Como queriendo decir la última palabra, y a sabiendas de su rol, ella responde: “yo soy la paz”. El Cristo entonces corriendo hacia el horizonte grita: “el futuro será de las mujeres”<sup>483</sup>, confirmando el discurso anterior.

Pero pasemos a otra secuencia, la 28, donde el Cristo Negro enviado por Getulio<sup>484</sup> a gobernar «el pueblo», pide a San Jorge darle razones para hacerlo. Después de esto, en la periferia de Brasilia lo escuchamos gritar que ahí está la tierra prometida, lugar donde construir una nueva nación. A su lado, una mujer morena con un escudo en las manos lo sigue, acaso la personificación de San Jorge (nada extraña la personificación femenina, en este contexto, dado que, como se ha visto, la salvación está ligada a la mujer).

Vayamos en orden. El hecho que el mandato del gobierno sea dado a Vargas, nos dice ya mucho sobre el modelo elegido para gobernar, el que evidentemente parecería mejor a Glauber. Por otra parte, la referencia a San Jorge no es casual, ya había sido citado por Glauber en otros filmes, ya que es el Santo más querido en Brasil: es quien mata al dragón, símbolo del poder.

La tierra prometida en la periferia es una espléndida metáfora para mostrar el lugar desde el cual se debería partir para crear una nación más justa. Es la primera vez que la hipotética construcción de un país parte de la periferia, de los más pobres, descentrando finalmente la visión de la historia de la humanidad. El lugar de la miseria se convierte en tierra prometida, promesa de felicidad a través de la política emprendida por Vargas. Una suerte del bíblico “los últimos serán los primeros”, pero quedándose otra vez en un contexto que tiende a lo terrenal.

La secuencia 31 es la última en la que aparece el Cristo Negro, en una procesión, siempre acompañado por una mujer, y llevando en la mano una imagen de Cristo. El diálogo es mínimo, interviene raramente sobre la voz en off de Glauber quien relata, primero la subida al poder de Vargas, después cómo, ligada a la muerte de Pasolini, nace la idea del filme que miramos, *A idade da terra*. Pero de esta narración de Glauber hablaré más adelante. Baste decir que de este análisis y a través de las características del Cristo Negro he creído ver en él al Tercer Caballero del Apocalipsis. El detentador de la justicia, y por lo tanto el único capaz de gobernar un país. Cito el pasaje del Apocalipsis:

---

<sup>483</sup> Guión de *A idade da terra*. En estos anexos.

<sup>484</sup> Getulio Vargas.

Cuando abrió el tercer sello, oí al tercer ser viviente, que decía: Ven y mira. Y miré, y he aquí un caballo negro; y el que lo montaba tenía una balanza en la mano. Y oí una voz de en medio de los cuatro seres vivientes, que decía: Dos libras de trigo por un denario, y seis libras de cebada por un denario; pero no dañes el aceite ni el vino. (6:5-6)<sup>485</sup>

En realidad son sólo deducciones las que me invitan a vincular al Cristo Negro con dicho Caballero, aunque nunca vemos la balanza, emblema de la justicia, y no hay referencias directas a la Visión de San Juan. Por el contrario, es quien más se acerca a la caracterización del Cristo de los Evangelios canónicos: multiplica el pan y los peces, hace resucitar a un hombre, restituye la vista; son éstas acciones que nos recuerdan la justicia divina. Más aún, el encuentro de la tierra prometida en la periferia de Brasilia es, en verdad, un signo de una justicia siempre ausente en zonas donde a menudo falta la ley. En la última secuencia grita el Cristo Negro: “¡Derechos! ¡Derechos!”, “Este pueblo ya no será esclavo de nadie”<sup>486</sup>. También estas frases parecen hacer justicia a aquellas personas desde siempre olvidadas.

### 3. EL CRISTO MILITAR

El tercer Cristo es el menos definido a nivel de rol en la película. De hecho, si el Cristo Indio y el Cristo Negro hacen gestos fácilmente conducentes al Cristo bíblico y mantienen semejanzas con las características de los Cuatro Caballeros del Apocalipsis, el Cristo Militar parece menos fácilmente conducirnos a la Sacra Scriptura. Su primera aparición es en la secuencia 5, junto a Brahms y a la Reina Aurora Magdalena. Los tres caminan en medio de las escuelas de samba, en el Carnaval. Se instaura en estas primeras escenas aquello que será su comportamiento ante Brahms y ante esta mujer que aparecerá a menudo junto a él, en otras secuencias. He hablado antes del Carnaval en el capítulo de la política y de los distintos roles que se creaban en la secuencia, aquellos por los que el Cristo Militar sería a Brahms lo que Marco Antonio sería a César.

---

<sup>485</sup> Valera, 2002.

<sup>486</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

Lo reencontramos después, en la secuencia 23, en el borde de una escollera, circundado por un mar sucio. Está con la Reina Aurora Magdalena, que dice sólo una frase repetida varias veces: “Mata a Brahms”.



Foto 7. Aurora Madalena y Cristo Militar. Secuencia 23

El Cristo Militar hace un discurso más articulado, y también repetido varias veces en el curso de la secuencia, hasta rayar en lo monótono:

**Cristo Militar** : ¡Estamos condenados! Nuestras estructuras y fundamentos han sido destruidas. Somos la cloaca del universo. En cualquier momento podemos ser arrastrados al abismo. Hubo una explosión en el centro de la tierra. Nuestras estructuras y fundamentos han sido destruidos. Somos la cloaca del universo. En cualquier momento podemos ser arrastrados al abismo. (...) Tú eres la mujer que he buscado en milenios de guerras, en la guerra a todos los planetas. En el infinito y en todas las galaxias del universo... hubo una explosión atómica en el centro de la tierra. ¡Una guerra entre seres desconocidos!<sup>487</sup>

Cada vez que termina este discurso, vemos a los dos besarse (momento de la unión de Cleopatra con Marco Antonio).

He ya hablado de la importancia que Glauber le concede en sus películas a la religión y de la simbología que el agua y el mar asumen en el contexto religioso. Aquí empero el mensaje de este mar y de sus aguas no es positivo y se pone en sintonía con el discurso catastrófico del Cristo Militar, una puesta en escena de aquella primera frase que nos quiere condenados. En cuanto a las referencias al Apocalipsis, esta secuencia

---

<sup>487</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

me hace venir a la mente una parte donde se habla del Séptimo Sello y de la llegada de los Siete Ángeles y de sus Siete Trompetas. Cito el pasaje:

El tercer ángel tocó la trompeta, y cayó del cielo una grande estrella, ardiendo como una antorcha, y cayó sobre la tercera parte de los ríos y sobre las fuentes de las aguas. Y el nombre de la estrella es Ajenjo. Y la tercera parte de las aguas se convirtió en ajenjo; y muchos hombres murieron a causa de esas aguas, porque se hicieron amargas (8:10-11)<sup>488</sup>

Esto en lo que se refiere a la imagen de estas aguas sucias, y, este envenenamiento de las aguas, en el pasaje bíblico, llega cuando ya han sucedido las otras catástrofes. Más aún, en una nota explicativa de este pasaje se nos da una posible interpretación de la caída de la estrella, que se aviene bien con la escena:

l'astro caduto dal cielo forse è una potenza satanica proveniente dall'abisso, cioè dalla voragine ardente dove, secondo la concezione giudaica, erano rinchiusi i demoni e i malvagi.<sup>489</sup>

Regresando entonces al discurso hecho por el Cristo Militar, todo nos hace pensar en el fin del mundo, o sea, el cumplimiento del Apocalipsis. Tantas son las asociaciones rastreables en la visión de San Juan, también porque, como he dicho más arriba, no es clarísima su posición y su rol respecto a éste. La implosión hace pensar en un terremoto que en el Apocalipsis se presenta con la apertura del Sexto Sello:

Miré cuando abrió el sexto sello, y he aquí hubo un gran terremoto; y el sol se puso negro como tela de cilicio, y la luna se volvió toda como sangre; y las estrellas de cielo cayeron sobre la tierra, como la higuera deja caer sus higos cuando es sacudida por un fuerte viento. Y el cielo se desvaneció como un pergamino que se enrolla; y todo monte y toda isla se removió de su lugar. Y los reyes de la tierra, y los grandes, los ricos, los capitanes, los poderosos, y todo siervo y todo libre, se escondieron en las cuevas y entre las peñas de los montes (6:12-15)<sup>490</sup>

---

<sup>488</sup> Valera, 2002.

<sup>489</sup> Apocalisse di Giovanni, 9.5. Nota n.9 (*Bibbia di Gerusalemme*, Roma, 2001)

<sup>490</sup> Valera, 2002.

El centro de la tierra en la que sucede la implosión, obviamente nos recuerda el reino de Satán, tanto que, también este diálogo, puede ser interpretado como la nota arriba citada, en la que el infra-mundo, los abismos, toman el dominio sobre la tierra. No solo a esta implosión se le atribuye el adjetivo atómico, así que a la acción se le dan connotaciones exclusivamente humanas, esto es: el mal de Satán que se convierte en amo del hombre, el hombre que se deja tentar y se lleva a sí mismo a la destrucción. Arrojando una mirada a la historia, de hecho, Fermi, quien descubrió la bomba atómica fue entre los primeros en firmar para que fuera usada como arma experimental sobre el hombre.

Con ello es como si Glauber nos hubiera mostrado la apertura de los Siete Sellos, los primeros cuatro que recuerdo que son los Cuatro Caballeros del Apocalipsis, el Quinto, la Oración de los Mártires, que podría ser sobrentendida en las palabras de justicia pronunciadas por todos y cada uno de los Cuatro Cristos. El sexto, el Terremoto, y el Séptimo, los Siete Ángeles que ejecutan la ruina de tierra y de las aguas.

El hecho que el Cristo Militar hable de seres desconocidos y abismales confirmaría el hecho de que la implosión ha liberado fuerzas del mal, que viven en el infierno, en el centro de la tierra.

Nada de esto aparece en el filme. Obviamente, el Cristo Militar habla a través de profecías que revelan cosas que están próximas a ocurrir: al mismo tiempo, las aguas sucias revelan la inminencia de los hechos.

Las palabras de Aurora Magdalena son por su parte radicales: “¡Mata a Brahms!”, como si fuera éste la causa de todo aquello. De hecho, ya habíamos visto que la mayor parte de las veces, a este personaje se le asocia a Satán o al mal, y siendo también un jefe político de un cierto peso para el país, como para el mundo, podría ser el detentador de esta bomba atómica que despertará las fuerzas del mal.

La secuencia 29 es prácticamente un monólogo. El Cristo Militar habla a un público como si fuera un candidato político en el día del mitin; a su lado está la mujer de Brahms. Ella se maquilla y se pavonea, él habla de independencia, república, abolición de la esclavitud, las únicas conquistas del pueblo.



Foto 8. Cristo Militar y Mujer de Brahms: Secuencia 29

Aunque obtenidos a través de la violencia, son aceptados en tanto que únicos derechos humanos. Afirma el Cristo Militar querer defenderlo hasta la muerte, y dice también: “Mis impulsos me arrojan al centro de los grandes acontecimientos. ¡El fuego de la pasión revolucionaria!” Después agrega, dirigiéndose a la mujer de Brahms: “Yo querría estar contigo y no ella, pero el amor me divide!”<sup>491</sup> No nos es dado entender aquí de quién está hablando, si de la revolución o de Aurora Magdalena, a la que habíamos visto besar en la escena precedente.

La referencia en sus palabras a la independencia y a la república, nos lo hace identificar con el traidor de César-Brahms.

Es en la secuencia 30 que volvemos a verlo por última vez en compañía de Aurora Magdalena, pero también de Brahms, en una escena que muestra a los tres dialogar en varios sitios de Río de Janeiro; sobre argumentos pretendidamente políticos y decididamente no religiosos. Aquí el rol del Cristo Militar se transforma en consejero del emperador, no es extraño que un Cristo Militar tome parte en el juego político. Recuerdo sus palabras de aviso: “¡Brahms no vayas al Senado mañana! No vayas al Senado antes que regresen los peces de marzo. Los buitres de abril se comerán tu hígado.”<sup>492</sup> Hemos visto ya en el capítulo de la política los distintos roles que se crean en esta secuencia. Brahms no parece dar peso a aquellas palabras y continúa el cortejo ya mencionado con Aurora Magdalena.

Brahms habíamos visto, tiene miedo del pueblo y pide a Aurora de huir con él, afirmando que huye de enemigos que no existen.

---

<sup>491</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

<sup>492</sup> Ídem.

Como antes el Cristo Negro también el Cristo Militar busca defender o proteger a Brahms, aunque su relación con él es de antagonismo tanto en las ideas políticas (recuérdese el monólogo del Cristo Militar) como en el contender por el amor de Aurora Magdalena (a quien después de besar no juzga digna de confianza). Acaso una estrategia para que Brahms abandone el cortejo (Aurora Magdalena misma se le rehúsa repetidamente). O bien, teme la venida de un reino dirigido por las mujeres, como el de Cleopatra, cuya referencia en esta historia ha sido individuada en el capítulo de la política.

El Militar es ciertamente el Cristo a quien menos se parece la figura del Cristo bíblico. Y sólo por exclusión lo asociaría al Segundo Caballero del Apocalipsis, cuya llegada es así descrita:

Quando abrió el segundo sello oí al segundo ser viviente, que decía: Ven y mira. Y salió otro caballo bermejo; y al que lo montaba le fue dado poder de quitar de la tierra la paz, y que se matasen unos a otros; y se le dio una gran espada. (6: 3-4)<sup>493</sup>

No hay nada en esta descripción que nos conduzca al Cristo Militar, más aún, el color rojo nos hace pensar más en el Cristo Guerrillero quien en las primeras imágenes está vestido precisamente de este color. El color rojo empero, nos dice el Apocalipsis, simboliza la Ira de Dios. Esto justificaría el uso de la violencia, promulgada por el Cristo Militar, para algo defender: “cuando ejerzo la violencia estoy conciente que defiendo los más sacros derechos humanos.”<sup>494</sup>

Entonces, en tanto que es Cristo el hijo de Dios, podría ser el portador de Su ira y profeta de las desgracias que se cumplirán con el desencadenarse de esa Ira. El poder de deshacer la paz sobre la tierra puede ligarse a su esencia militar que ciertamente como figura no nos hace pensar en la paz.

Él no posee ninguna espada sino un arma de fuego que agita en el aire en la secuencia de las aguas sucias. Seguramente, la pistola, también aquí, sustituye a la espada para darle actualidad a los eventos de la película.

---

<sup>493</sup> Valera, 2002.

<sup>494</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

#### 4. EL CRISTO GUERRILLERO

Último de los cuatro Cristos del filme, aparece mucho menos que los otros tres y siempre junto a su padre Brahms y a su madre Danuza (la mujer de Brahms), con la cual tiene, desde la primera escena un vínculo declaradamente incestuoso. Aparece en solo dos escenas, su aspecto define su rol de hijo de Satán, como aclara inmediatamente: “Yo soy heredero del Diablo. ¡Ah, mi padre Brahms!”<sup>495</sup>

Tiene cuernos en la cabeza, viste de rojo, tiene el movimiento de un travestido. En la primera escena, que nos lleva en un interior no definido, pero muy íntimo, constituido por una sala llena de cortinas y tapetes, está coqueteando con su madre, quien denigra a Brahms y pide al hijo que lo mate. El Cristo Guerrillero, en un modo un tanto monótono, dice querer el Poder y la herencia que espera, pero que los quiere obtener sin tener que matar a su padre: “Yo no quiero matarte, padre amado.”<sup>496</sup> Toda la secuencia es una orgía de amor y odio entre los tres protagonistas, en la que se lucha por la instauración de un vencedor.

Las únicas frases que podrían ser dignas de un Cristo las oímos al final de la primera escena, donde el trío orgiástico se cierra con la victoria del padre sobre su hijo, y el Cristo Guerrillero afirma: “¡Justicia! ¡Mientras existan opresores no habrá felicidad!”, y a la afirmación de la madre: “los tiranos son los mejores en la cama”, responde: “la cama es el juego del poder.”<sup>497</sup> Durante toda la secuencia, más veces el Cristo Guerrillero es considerado más débil en la lucha por el poder. Pero debemos decir que el Cristo bíblico en vida tuvo el mismo tratamiento, incomprendido por todos cuando afirmaba ser Rey, y considerado inofensivo hasta el final de su vida.

En la secuencia 33, el Cristo Guerrillero está solo en una favela, Glauber Rocha lo esta maquillando, le ensucia el atuendo con tinta rojo sangre, y le sugiere hacer algunos movimientos.

En la secuencia sucesiva, está de nuevo junto a los padres, Brahms afirma que la sociedad nacida en Grecia se cumple plenamente en los Estados Unidos, el Cristo Guerrillero no le dice sino: “¡Eres un canalla!”.

En la secuencia 35, la penúltima del filme, se ve a Brahms y Danuza en un estadio vacío, el Cristo Guerrillero entra cual si algo debiera sentenciar: “El pueblo tiene

---

<sup>495</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

<sup>496</sup> Ídem.

<sup>497</sup> Ídem.

miedo de su lugar, el juicio comienza”, después de lo cual lo vemos de nuevo en la favela donde Glauber lo estaba maquillando, hablar con la gente y acusando al padre de varias masacres: “¡Yo acuso a Brahms de invadir a los países europeos, asiáticos, africanos y americanos! ¡Yo acuso a Brahms de organizar la guerra bacteriológica contra indios y negros, judíos y comunistas!”<sup>498</sup>

Estas frases, por supuesto, recuerdan una famosísima carta abierta, conocida como «J’accuse», firmada por Emile Zola en el diario *L’Aurore* (13 de enero de 1898) y que marca históricamente el papel social del «intelectual», es decir, aquel escritor, artista o científico que a través del “poder” de los medios escritos, y con cierta autoridad moral incompartida, señala y enjuicia los vicios del poder público.<sup>499</sup>

Encuentro además bella esta escena del estadio vacío, usada para simbolizar la extrañeza del «pueblo» frente a las decisiones importantes del país. De hecho, en Brasil más que en otros sitios, el fútbol es un juego estimado y el estadio tiene un valor simbólico muy fuerte, como lugar del «pueblo», e incluso para las autoridades políticas que los usan en cierta forma como el añejo «panem et circense».<sup>500</sup>



Foto 9. Cristo Guerrillero: Secuencia 33

La acusación es muy dura y ve a Brahms como invasor de todos los continentes, causa de la guerra «psico-bacteriológica». Esta palabra puede ser interpretada (en un

---

<sup>498</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

<sup>499</sup> Ver la definición de Gabriel Zaid: “Intelectuales”, *Vuelta* 168, noviembre de 1990, pp. 21-23.

<sup>500</sup> Estos hechos, apoyados por las difundidas tesis de Gilberto Freyre, se extienden hasta nuestros días en el gobierno de Lula da Silva. Sin menoscabo de su uso político, es verdad que, como un espejo, el fútbol sirvió para modelar el mestizaje que dio lugar a la “brasileñidad” desde los años 30 del siglo XX. Es sintomático asimismo que a la llegada de Lula al poder se sucedieran la reforma, la “limpieza” y la democratización en los corruptos organismos de este deporte. Ver: Alex Bellos. “El futbol y Brasil”, *Letras Libres*, N° 58, México, octubre de 2003, pp. 21-24.

modo actual) como pánico hacia eventuales epidemias bacteriológicas, de naturaleza terrorista, contra la población en general, si no, en específico, contra los más débiles, aquellos que en la historia han sido considerados abyectos: indios, negros, judíos, comunistas (incluidos estos últimos por la persecución directa a sospechosos comunistas en la época de la guerra fría).

La penúltima secuencia de la película, la 36, se ve a los tres entre columnas, Brahms imita una transmisión futbolística, el Cristo Guerrillero una transmisión radiofónica sobre el comportamiento de la bolsa, y Danuza se divierte escuchándolos a los dos.

He dicho ya que este es el Cristo que posee menos presencia en el filme, aparece por poco tiempo y no tiene, como los otros, grandes discursos que cumplir. Más aún, es el hijo de Brahms, algo que seguramente lo diferencia a priori. No por ello su actitud con Brahms es menos ambigua que la de los otros Cristos, de hecho, lo llama desde “padre amado” hasta “canalla”.

Es esta parentela con Brahms empero la que hace difícil su reconocimiento como Cristo o Caballero. Mas sobre este personaje, se puede aventurar una hipótesis. Sabemos que de hecho Satán (Lucifer) era un ángel que rebelándose ante su Dios fue expulsado del reino de los cielos y arrojado a la tierra. Ahora bien, ¿qué mejor venganza para castigar la traición de este ángel, que un hijo que lo niega en su poder? Es entonces como si el hijo de Brahms fuera Cristo, en esta distancia que los separa a los dos, la distancia entre el bien y el mal. De hecho, si es verdad que es heredero del Diablo, es verdad también que sus palabras son de rabia contra los opresores y tiranos, como su padre. El ansia de heredar el reino del padre, el hambre de poder es típica también de otros personajes dentro del filme, un poder que a causa de Brahms parece mal gestionado.

Dado el vínculo de sangre, podemos suponer que este Cristo podría ser el Cuarto Caballero del Apocalipsis. Es el hijo de Brahms-Satán, Rey de los Infiernos. En la antigua Grecia, los infiernos no eran el lugar de los malvados, sino sencillamente el reino de los muertos, porque el cielo era gobernado exclusivamente por los dioses. Podría decirse entonces que el Cristo Guerrillero es heredero de este reino, un Hades cristiano, la Muerte. Cito el pasaje de la Biblia:

Quando abrió el cuarto sello, oí la voz del cuarto ser viviente, que decía: Ven y mira. Miré, y he aquí un caballo amarillo, y el que lo montaba, tenía por nombre Muerte, y el

Hades lo seguía; y le fue dada potestad sobre la cuarta parte de la tierra, para matar con espada, con hambre, con mortandad, y con las fieras de la tierra.<sup>501</sup>

He aquí la muerte y el color cadavérico a ella asociado. Detrás de ella, el infierno, un ejército de muertos. Es inquietante que el guerrillero, sea el que inicia el exterminio sobre la tierra, y que este “terrorista” sea hijo de un tirano colonizador; es ciertamente una inteligente metáfora sobre el terrorismo e incluso una suerte de justificación de aquél. O bien Glauber parece querernos decir que es natural que una tiranía, en el caso de esta película mundial, dado que Brahmms tiene poder sobre el mundo entero, genere el terrorismo.

Al terrorismo, justificado o no en esta película, es fácilmente asociable la muerte y su ejército de muertos. Estos, retornados para destruir la Cuarta Parte del mundo, en un cierto sentido colman la voluntad de Dios, siendo que todo está ya escrito.

Este Cristo es el último que aparece en el filme y, parecería, el último de los Caballeros del Apocalipsis, como si el terrorismo fuera la última forma de manifestación de un mundo en ruinas.

Glauber nos dice que este Cristo es “un bandido de las favelas de Río de Janeiro”;<sup>502</sup> donde lo habíamos encontrado en la película. Tal vez sea esta representación una última polémica para recordar que, una forma violenta como puede ser el terrorismo es consecuencia directa de la miseria de la gente.

---

<sup>501</sup> Valera, 2002. Ahora bien, el cuarto sello de la muerte podría ser el de la resurrección (no existe lo uno sin lo otro, en este contexto). Por lo demás, el número «cuatro» sería, legítimamente, el símbolo de las tierras de América. Ver, por ejemplo, O’Gorman., 1993, pp. 134; 141-142; y 148 y ss. Dicho autor explica el proceso de aparición de América como presencia ontológica, el paso del ente al ser; es decir, la Cuarta Parte de la tierra en el imaginario occidental. Antes de la aparición (geográfica y ontológica) del cuarto continente, se concebía que la tierra (el mundo) tenía tres partes, cifra que cabía dentro de las concepciones alegóricas del símbolo ternario, según una categoría trascendental declarada por San Agustín (*Civitas Dei*, XVI, 7-9, 17).

<sup>502</sup> Carta a Daniel Talbot, 6 de agosto de 1978, en: Rocha, 1997.

V  
***A IDADE DA TERRA: EL ROL DE LA MUJER EN LA  
PELÍCULA***



## 1. SOBRE LOS PERSONAJES FEMENINOS

Todos se inclinan ante ella, mortales e inmortales;  
su palabra es suprema entre los dioses, su visión crea júbilo.

Está vestida de placer y amor,  
rebosante de fibra, de encanto y voluptuosidad.

Es dulce en los labios; la vida está en su boca.

Es glorioso su aspecto, su cuerpo es bello, brillan sus ojos.

Reina de las mujeres, protectora de la estirpe,  
sea una esclava, una doncella o una madre.

HIMNO A ISHTAR

Después de haber analizado los cuatro Cristos, y la figura de Brahm, este último decisivo en el discurso político, es necesario detenerse en la figura de las mujeres, que ocupa un lugar central en los discursos ya afrontados, y que debemos analizar para definir mejor su rol. Casi mudas en todo el filme, en realidad ocupan una no despreciable posición y se convierten en portadoras en primera persona del pensamiento glauberiano sobre el concepto de amor.<sup>503</sup> Tienen, entre otras, una posición relevante desde un punto de vista político y religioso. Por ello he pensado dedicarles un capítulo aparte. Ellas como en las otras películas de Glauber son las detentadoras de un sentido de la responsabilidad y de una madurez, ausente en la representación del mundo masculino.

Una diferencia fundamental, que encontramos en esta película respecto a las anteriores, es que su primera representación quedaba anclada a una concreción terrenal, mientras en *A idade da terra* el director las sitúa en un nivel superior, el mítico, donde se manifiestan etéreas.

Yendo en orden de aparición, al comenzar la película es la Reina de las Amazonas de la cual ya podemos extraer información. Es cierto que ella es la portavoz de una raza, la de los indios del Amazonas, la encontramos de hecho en la secuencia 4 junto al Cristo Indio, dentro de algunos rituales indígenas, en la que la oímos gritar su dolor. Esta presentación que la muestra en un lugar no definido nos hace pensar en esta Reina cual una mujer mítica, como alejada de todo lo que caracteriza a las mujeres

---

<sup>503</sup> Esto, otra vez, parece una referencia a Platón: en el *Symposium* la portadora del conocimiento del amor era una mujer, Diotima, quien instruye verbalmente a Sócrates sobre los «mysteria amoris». Téngase en cuenta el discurso con la prostituta (secuencia 22), y la descalificación de la autoridad de Cristo Negro por parte de este personaje femenino, en materia de amor.

mortales. También su desnudez y su canto de dolor la colocan más allá de la humanidad.

Luego le perdemos la huella y en la secuencia 27 reaparece como el sueño del Cristo Indio, rodeada por un grupo de monjas. La secuencia alterna tomas del Cristo Indio que trabaja como obrero, y tomas de la Reina, cuya desnudez está cubierta ahora por un sayón monacal. A pesar de ser uno de los personajes femeninos que menos aparece, ella define inmediatamente su espacio: es una Reina que sufre por la persecución padecida por su gente, enajenada también de una eventual realidad, para transformarse en seguida en santa/profeta dentro de un ritual ya no indígena sino cristiano.

Más que confirmar el eclecticismo que caracteriza la religiosidad glauberiana, esta es quizá la escena más importante, aquella por la cual dentro del hilo narrativo que quiere la resurrección de cuatro Cristos en el Tercer Mundo, ella es la única que cumple el acto de la resurrección, bajando de la cruz. Es, cierto, del tipo de provocaciones anticonvencionales que no faltan en el cine de Glauber.



Foto 10. Reina de las Amazonas resucitada: Secuencia 27

Dice él mismo de esta mujer: “Al principio de la película es la reina de las Amazonas, después pasa a ser la Magdalena convertida y, después de su desaparición en el cabaret del Amazonas, reaparece bajando de la cruz en el convento de las monjas como Cristo resucitado. Ella es el Cristo femenino”.<sup>504</sup>

Tras bajar de la cruz es conducida por la calle donde baila, junto a las monjas, en una suerte de procesión. Sus gritos son “libertad” y “amor”, contra la miseria. Esta libertad está expresada a través de esta danza liberadora que sólo por la presencia de las

---

<sup>504</sup> Giusti; Melani, 1995, p. 277.

monjas no alcanza el frenesí típico de los rituales indígenas. Por el hecho que sea su paso determinante en la euforia de la gente, tanto como el baile, ella asume también otro rol que hace a un lado la religión para afrontar nuevamente el discurso político. De hecho, Glauber dice que ella es una nueva Rosa Luxemburgo<sup>505</sup>, agitadora política que baja por las calles como una militante. Esta vinculación, dentro de dicho discurso nos lleva lejos, como por ejemplo a pensar que Glauber buscaba sugerir que, un análisis del marxismo desde el punto de vista de Rosa Luxemburgo, podría bien ser la base para una eventual reconstrucción de una sociedad en decadencia. Más aún, es interesante que cite precisamente a esta mujer, la primera en teorizar y analizar el fenómeno del colonialismo, que tan caro era a las reflexiones de Glauber.

Sin dejar de lado el hecho que sea una mujer la encargada en cumplir el acto de la resurrección, puede ligarse también a aquel discurso que Glauber hacía sobre el amor y la posibilidad de una reconstrucción justa del mundo sólo a través de la mujer, detentadora de precisamente este sentimiento/conocimiento en relación al hombre demasiado ligado todavía a la fuerza bruta.<sup>506</sup>

Ella es el Cristo resucitado y este Cristo es una mujer; es obvio que Glauber da a la figura femenina un rol central y determinante, el de la verdadera salvación, y al hombre la tarea de predicar esta esperanza o ser su destructor. La secuencia 27 es una de aquellas escenas de la película que más nos recuerdan la imagen de un cierto cine surrealista, en particular las películas de Buñuel. El baile de las monjas de hecho nos extraña por ser las monjas figuras estáticas en la vida real. La crucifixión de la mujer también nos recuerda de cerca el mismo acto cumplido en la cruz por la monja de *La vía Láctea* de Buñuel, con una diferencia fundamental: allí donde hay una crítica hacia los crueles sacrificios padecidos por uno mismo, en Glauber el sacrificio ha sido superado y lo importante es la salvación que de esto resulta.

La segunda en abrir el filme es Aurora Magdalena, que permanece como uno de los personajes más oscuros por sus pocos diálogos y también por sus relaciones

---

<sup>505</sup> Rosa Luxemburg fue asesinada en 1919 a sólo dos semanas de la fundación del Partido Comunista en Alemania. Ella desarrolló el discurso del *Capital* de Marx, ampliando el esquema en dos sentidos: por un lado, consideró el papel de los países no capitalistas (nuevo mercado que haga posible la expansión capitalista, da la insuficiencia de las inversiones externas), por el otro, examinó el influjo del estado sobre la producción (a través de los gastos bélicos, financiados con los impuestos). Fue la primera en producir un análisis teórico sobre el Imperialismo.

<sup>506</sup> Como un eco arquetípico, una leyenda sumeria vertida en el *Poema de Gilgamesh*, cuenta cómo una prostituta civilizó a un salvaje a través del amor y los goces lúbricos (las dos cosas, en este contexto coincidían). El fragmento es el de la Tablilla I, columna IV, vv. 16-36; versión de Lara Peinado, Tecnos, Madrid, 1997, p. 14.

ambiguas con Brahms y el Cristo Militar. Asociada por Glauber con Cleopatra, su nombre recuerda el renacimiento. Por lo que sabemos de Magdalena, a través de los Evangelios canónicos, es que era una de las mujeres más cercanas a Cristo, sobre todo presente el día de la Resurrección. Su primera aparición está en la secuencia 5 junto a Brahms y el Cristo Militar, en la escena del Carnaval ya mencionada. Glauber mismo explica esta escena y su significado, en tanto que en ésta encontramos el nudo que se resolverá en el filme: “Su personaje está inspirado en el mito de Cleopatra. En el filme aparece como Reina del Carnaval, Reina India, Reina del Tercer Mundo.”<sup>507</sup>

Tras esta aparición, la encontramos en la secuencia 23, junto al Cristo Militar, ataviada con un vestido oriental y báculos egipcios, y gritando durante toda la escena esta única frase: “Mata a Brahms”. La monotonía de esta escena, característica de la que ya he hablado en los párrafos sobre el Cristo Militar, parece querer decir que se está cumpliendo la traición y que ello vendrá a través de la insistencia de la palabras de Aurora Magdalena, como si ella exhortara al Cristo Militar a lanzarse contra Brahms, en tanto que se ha dado cuenta que es éste el destructor del mundo. El asesinato de Brahms se ha convertido en una paranoia de los personajes, y a la larga, en una necesidad pragmática de justicia. Y solo la mujer puede despertar la conciencia de esta necesidad.

En la última secuencia en la que aparece, la 30, la vemos dentro del triángulo ahora ya constituido, César-Cleopatra-Marco Antonio, es decir, los tres juntos que dialogan en varios puntos de la ciudad. Por los diálogos se nota inmediatamente que la “traición” se ha cumplido, que Aurora Magdalena-Cleopatra ha profetizado la muerte de Brahms: “Estás en las últimas”, dice, “viejo”, “feo”, “enfermo”.

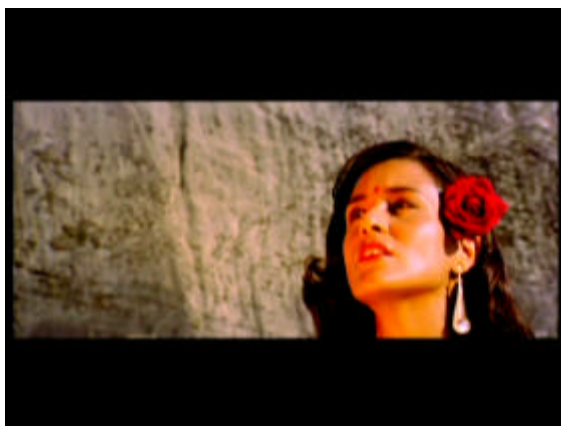


Foto 11. Aurora Madalena y Brahms: Secuencia 30

---

<sup>507</sup> Giusti; Melani, 1995, p. 277.

Y mientras el Cristo Militar discute con Brahms sobre su decisión de ir o no al senado (Brahms buscará eventualmente evadir su destino), Aurora Magdalena, siempre con aquel modo de repetir obsesivamente las frases como si entrara en trance, anuncia la llegada de Cristo.

Si es verdad que en los Evangelios fue ella, junto a María, una de las mujeres presentes en la Resurrección, no podía no ser ella quien lo anunciara en este filme: “Aquí no muere nadie, una vez que ha aparecido un profeta en las montañas del norte. Dicen que hace milagros. Que multiplica los panes, camina sobre las aguas, resucita a los muertos y cura cualquier enfermedad.”<sup>508</sup>

Su cara continúa impasible frente a las lamentaciones de Brahms, que suplica de salvarle de la llegada de este profeta, al que teme.

Respecto al Apocalipsis, la llegada de Cristo, signo de salvación para el hombre, no puede obviamente serlo para Brahms. De este modo, Aurora Magdalena abandona su rol de Cleopatra, que ingenuamente concede su reino al colonizador, y se transforma en la Magdalena, profeta ella también como la Reina de las Amazonas de un mundo nuevo, que renace a través de la resurrección de Cristo.

Última mujer del filme, la Mujer de Brahms, madre del Cristo Guerrillero, amante del Cristo Militar, reviste uno de los roles de mayor importancia y se coloca como punto de encuentro entre el poder (Brahms) y la subversión (los Cristos, Guerrillero y Militar).

Ella abre la secuencia 18, y se nos presenta súbitamente como una mujer lasciva, que se entretiene intercambiando caricias con el hijo y el marido. Pero lo que nos queda inmediatamente claro es que está con Brahms sólo por amor al poder. Sin embargo, ella también pone en duda este poder y se pone del lado de los que lo quieren muerto.

Dice ella:

Piensa que Brahms ha entrado en la sala del presidente, ha apuntado un revolver a su propia cabeza para intentar dar el golpe de estado, y no lo ha logrado. Y él ha hecho esta asquerosidad y ha perdido el juego. Por esto estoy harta de él. No puedo más con esta historia de golpe de estado por aquí, golpe de estado por allá, y Tercer Mundo subdesarrollado, no puedo más. ¿Qué gano yo con esto? Son ya seis años que estoy

---

<sup>508</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

atada a Brahms, y no sé por qué. Tiene que haber otra vida. Tiene que haber otra vida que no conozco, pero que quiero probar.<sup>509</sup>

Este monólogo muestra claramente que Brahms ya no es así de fuerte y que su misma mujer admite “otra vida”, probablemente más justa. A continuación pide al hijo, al Cristo Guerrillero, que la ayude a matar a Brahms: “¿No quieres probar conmigo mi amor? Esta puede ser tu última oportunidad, y probablemente también la mía. Aleja todo esto.”, “Si tu me amas por qué no matas a Brahms?”<sup>510</sup>

Matarlo es la única posibilidad de salvación. Respondiendo al hecho de que Brahms está enfermo de cáncer ella afirma: “El cáncer de Brahms es como la Derecha, no muere jamás. Tú debes matar a Brahms con un cuchillo o un revolver porque el cáncer no lo matará.”<sup>511</sup>

En realidad todo este odio no aparece sólo de cara a Brahms, sino también frente hijo mismo, al que le dice que es el más débil. Esto podría ser considerado como un desprecio a dos tipos de agresiones, la del colonizador imperialista y la de la guerrilla, que son las dos soluciones extremas de resolver los problemas.

En fin ella es la única que nunca alcanza el punto de misticismo logrado por las otras mujeres del filme. Por el contrario encarna la brama del poder y lo muestra materialmente dentro de esta orgía incestuosa. El mito, tan buscado por Glauber en sus filmes, reaparece, en el Cristo Guerrillero que asume aquí el papel de nuevo Edipo, designado por el destino a matar a su padre (aunque el parricidio no aparezca en la película) y a acostarse con su madre. Es Glauber mismo quien nos lo dice, en la frase antes citada: “El guerrillero y el militar representan la subversión, la izquierda, dentro de la cúpula del poder. De hecho, el Cristo Guerrillero mata a Brahms con la ayuda de su madre”.<sup>512</sup>

La mujer de Brahms forma parte de estos personajes, como el Cristo Guerrillero y el Cristo Militar, que en la película no toman posturas precisas aunque se den cuenta de que la situación bajo el control de Brahms no está bien. Glauber lo pone como en una suerte de purgatorio del cual no logran alejarse quedando delante a una bifurcación: la opción incumplida.

---

<sup>509</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

<sup>510</sup> Ídem.

<sup>511</sup> Ídem.

<sup>512</sup> Giusti; Melani, 1995, p. 278.

Como había ya subrayado otras veces se confirma en esta película que el rol de las mujeres es el de ser personajes característicamente fuertes, cargadas de responsabilidad o en fin activas frente a la realidad que afrontan. No se puede olvidar a propósito de esta película que la representación del mundo femenino es llevada a consecuencias extremas siendo el mismo Cristo una mujer, y siendo encarnaciones de varios mitos: Cleopatra, Yocasta, Reina de las Amazonas. Aquí, como en otros sitios, están cargadas de una responsabilidad mayor, la de ser las únicas que pueden salvar al mundo a través de su amor.

Por último cabe agregar el papel que jugó lo femenino como figura de salvación, en la conversión de los indios en América, y como figura política, sobre las identidades en la América hispano-portuguesa. Aunque no es algo privativo del Brasil, la Virgen María, según las especulaciones religiosas que comenzaron poco después de la Conquista, era la mujer del Apocalipsis (12:1) “que estaba vestida del sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas”.<sup>513</sup>

---

<sup>513</sup> Valera, 2000. Cf. Lafaye, 1977, p. 312 y ss.



**VI**

***A IDADE DA TERRA: EL PROFETA DE UNA NUEVA  
REVOLUCIÓN***



## 1. EL MONÓLOGO FINAL DEL DIRECTOR

Senza offesa per la critica devo però osservare che  
finora si é giudicato el creatore e non la creatura.

GUSTAVO DAHL

Un papel muy importante dentro de la película en cuestión, es seguramente su director y de esto voy hablar en este último capítulo por el hecho que al final de la película él se transforma en verdadero protagonista. Si por todo el filme, Glauber, se manifiesta (con intervenciones y como director), en la última parte, su voz en “off” toma el papel de interlocutor del Cristo Negro. Si como ya hemos dicho, el filme toma en algunos momentos el tono de un documental (como en el caso del periodista Castelo Branco) al regresar a este genero, Glauber nos concede una verdadera entrevista, donde nos explica su concepción cinematográfica y, por extensión, su visión del mundo.

En el primer caso, al inicio de la secuencia 31, mientras un “cantor” canta sobre la presidencia de Getulio Vargas y sus logros como presidente<sup>514</sup>, Glauber interrumpe el canto para explicar qué lo hizo decidirse a filmar la película en ese momento: la muerte del *poeta* Pier Paolo Pasolini.

El día en que Pasolini, el gran poeta italiano, fue asesinado yo pensé en filmar la Vida de Cristo en el Tercer Mundo. Pasolini filmó la Vida de Cristo en la misma época en que Juan XXIII quebraba el inmovilismo ideológico de la Iglesia Católica en relación a los problemas de los pueblos subdesarrollados del Tercer Mundo, y también en relación a la clase obrera europea. Fue el renacimiento, la resurrección de un Cristo ya no adorado en la cruz. Sino un Cristo venerado, vivido, revolucionado en el éxtasis de la resurrección. Sobre el cadáver de Pasolini yo pensaba que Cristo era un fenómeno nuevo, primitivo, en una civilización muy primitiva, muy nueva.<sup>515</sup>

La muerte del director italiano (que a la época se sospechó de “asesinado cultural”) convenció a Glauber a rodar la película (Glauber ya tenía el guión pero no

---

<sup>514</sup> Getulio Vargas no solo fue un presidente muy popular en Brasil, sino que al actuar un programa de nacionalización económica y centralización del poder político-administrativo, consiguió quitar fuerza a la oligarquía que controlaba la región del noroeste. Esto implicó quitarle fuerza trabajo con una primera migración de buena parte de la población de esta región hacia las grandes ciudades y una persecución a los cangaçeiros. Por eso empezó a pasar a la historia como un verdadero Mesías capaz de salvar al pueblo brasileño y tanto era su carisma que se desplegaba hasta los propios intelectuales de la época, entando en la literatura (como por ejemplo en el cordel – cf Nemer, 2007) como héroe llegado a combatir las injusticias sociales. Obviamente salió al poder con un golpe de estado.

<sup>515</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

encontraba financiación). Pier Paolo Pasolini ya había filmado la vida de Cristo y este personaje, tanto en la película de Pasolini como en la suya, iba a tomar una nueva dimensión. Un Cristo, como dice el mismo Glauber, ya no adorado en la cruz, sino vivo, resucitado y por eso cargado de nuevos significados. Tiene entonces sentido al interior del filme un discurso en el cual el Cristo no sólo tiene cuatro definiciones diferentes, sino que además es un Cristo que cuestiona su poder, sus posibilidades, y que se manifiesta en muchas ocasiones humano: trabajando con los obreros, discutiendo con las prostitutas y defendiendo los derechos de la gente. Un Cristo también, que justifica la violencia y que, si la necesitará, la usará para defender esos derechos (ver Cristo Indio, Cristo Negro y Cristo Militar). También un Cristo que al cuestionar su poder, no acepta pasivamente la usurpación de los derechos fundamentales y que acusa de delitos graves a sus opositores, aunque estos sean parte de su familia (Cristo Guerrillero). Un Cristo en fin que acusa a su padre.

El papel de Glauber no termina aquí. Su discurso es amplio, a momentos interrumpido por el Cristo Negro, y luego toma de nuevo cuerpo y sigue explicando el porqué esta película.

Esta película nace por el deseo de decir lo que las palabras no pueden decir, no siendo éstas suficientes para exponer y explicar: “El portugués es una lengua que no expresa bien el conocimiento que no tenemos, de un pasado desmemoriado”.<sup>516</sup>

No hay palabras, y las imágenes pueden, deben expresar, lo que la lengua no llega a definir ya que es limitada en su vocabulario:

Ya no se define, en todas las palabras que podrían definir, el sentido de la pirámide. Aquí, por ejemplo, en Brasilia, este escenario fantástico en el corazón del altiplano brasileño, fuente, irradiación, luz del Tercer Mundo, una metáfora que no se realiza en la Historia sino que llena un sentimiento de grandeza: la visión del paraíso.<sup>517</sup>

El discurso de Glauber, es caótico, como sugiere José Carlos Avellar en su artículo sobre *A idade da terra*.<sup>518</sup> Glauber intenta expresar sus ideas, que salen como en un discurso no preparado, improvisado, y en donde una idea no terminada es alcanzada por una nueva, para después regresar a la anterior y corregirse. Hace una pausa, busca la palabra justa, entiende y nos dice que la palabra justa no existe. La palabra no sirve a su

---

<sup>516</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

<sup>517</sup> Ídem.

<sup>518</sup> Avellar, en: Rocha, 1981b.

discurso, por eso tal vez la subraya marcándola en la pronunciación. De este modo, coloca a su película en esta imposibilidad de comunicación a través de un idioma. Siempre José Carlos Avellar, nos sugiere en su artículo sobre el filme, que en realidad la película no quiere de ninguna forma conversar:

...il cinema proposto da Glauber non é mezzo per conversare con lo spettatore (é difficile conversare quando si perde la nozione stessa della lingua) ma é invece mezzo per coinvolgere lo spettatore da un punto di vista emotivo e stimolare una riflessione dopo la proiezione del film.<sup>519</sup>

Aunque demasiado optimista en su análisis del filme, encuentro que el artículo en cuestión, es muy relevante porque, siendo de la época, nos da una idea de lo que fue la visión de la película y da testimonio de una reacción, en este caso positiva.

Entonces al final de su primer discurso en voz en “off”, llegando a la conclusión de que la palabra no le sirve, Glauber se dirige al Cristo Negro y le pide que pregunte a una chica (en la imagen al lado del Cristo Negro) si tiene hambre. Le dice a la actriz que mire a la cámara y diga: “tengo hambre”.

Es de nuevo el director Glauber Rocha y su película sigue haciéndose. Mientras escuchamos su voz en “off” en la pantalla vemos una procesión, encabezada por el Cristo Negro.

Regresa la voz en “off” de Glauber que esta vez nos habla de la ideología del «amor». Nos revela la nueva función de la religión, de la católica y de las otras, las cuales “encuentran en sus símbolos más profundos, más recónditos, más eternos, más subterráneos, más perdidos, la figura de Cristo”.<sup>520</sup>

Este cristianismo debe ser el de todas las religiones, dado que el cristianismo “es una religión que viene de los pueblos africanos, asiáticos, europeos, latino-americanos, todos los pueblos”, los cuales deben renovarse en esta resurrección. ¿Por qué? “Porque la muerte es una estructuración determinada por un código fatalista, tal vez de origen sexual o genético”.<sup>521</sup>

Glauber vomita palabras. Si es verdad que lo que queda de su discurso no es un argumento sino la forma misma de hablar, ésta es (tomo la sugerencia de José Carlos Avellar) el verdadero argumento. Su modo de hablar: “é l’insicurezza, é il modo

---

<sup>519</sup> Avellar, en: Rocha, 1981b.

<sup>520</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

<sup>521</sup> Ídem.

disarticolato di esprimersi.”<sup>522</sup> He aquí un ejemplo que tiene la amplitud de toda la parte final de la película:

Entonces, la civilización es muy pequeña, antes de Cristo y después de Cristo. Un desarrollo tecnológico en Europa, económico, el mercantilismo, el capitalismo, el neo-capitalismo, el socialismo, trans-capitalismo, trans-socialismo, todo un desespero de una humanidad en busca de una sociedad perfecta.<sup>523</sup>

Mientras el Cristo Negro recuerda los acontecimientos de la muerte de Getulio Vargas, Glauber sigue contándonos la historia del mundo, la historia de las guerras, la historia de los poderosos y de los continentes enfrentados:

Conflictos religiosos entre católicos y protestantes provocaron explosiones, navegaciones, guerras. Invasores moros en Europa, invasores cristianos en África del norte. España, Portugal y Inglaterra ocupan a América del otro lado. Indios masacrados, negros importados. (...) Guerras de independencias, latifundios, industrias. Guerras de latifundios y industrias. Guerras de industria y latifundios. Guerra civiles, levantamientos, caudillos, guerras, guerrilleros, revoluciones. Golpes de estado, democracia, regresiones, avances, retiradas, sacrificios, martirios. América del norte se desarrolla. El desarrollo tecnológico americano lleva la civilización al siglo veinte. La revolución soviética, la revolución soviética del 1917, comandada por Lenin, Trosky y Stalin, subvierte completamente el discurso capitalista norteamericano. Y con esto los pueblos subdesarrollados de América latina, de Asia y de África pagan el precio del desarrollo tecnológico de Europa, de los Estados Unidos. De la Europa capitalista, de la Europa socialista. De la Europa católica, protestante, atea. De los Estados Unidos.<sup>524</sup>

En este párrafo está resumida la historia de la humanidad, y es entonces que el Cristo Negro le pregunta a su interlocutor «Off» qué piensa del país. Y aquí Glauber revela la alegoría del la pirámide, así como la hemos visto en el capítulo 7. Glauber arroja una solución: hay que buscar la paz. Pero se advierte en su discurso una nota de pesimismo, allí donde afirma: “Los pueblo subdesarrollados están en la base de la pirámide. No podemos hacer nada.”<sup>525</sup>

---

<sup>522</sup> Avellar, en: Rocha, 1981b.

<sup>523</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

<sup>524</sup> Ídem.

<sup>525</sup> *Guión de A idade da terra*. En estos anexos.

No se puede hacer nada si políticamente no se encuentra una síntesis entre socialismo y capitalismo, no se puede hacer nada si las religiones no se unen en una sola religión, si no se busca la paz y sobre todo la *democracia*.

Esta palabra es la base del siguiente dialogo de Glauber. La democracia dice Glauber “no tiene adjetivos”, es el reinado y el “desreinado” del pueblo, es fundamental para el tercer mundo, no sólo para que se desarrolle sino para que se internacionalice, para que tenga un crecimiento:

En el tercer mundo sería el nacimiento de una nueva, de una verdadera democracia. La democracia no tiene adjetivos. La democracia es el reinado del pueblo. La de-mo-cra-cia es el desreinado del pueblo. Sabemos todos que morimos de hambre en el tercer mundo. Sabemos todos de los niños pobres. De los viejo abandonados. De los locos hambrientos. Tanta miseria, tanta fealdad, tanta desgracia. Sabemos todo sobre esto. Es necesaria una revolución económica, social, tecnológica, cultural, espiritual, sexual para que las personas puedan realmente vivir el placer. Brasil es un país grande. América latina, África, no se puede pensar en un solo país. Tenemos que multinacionalizar y internacionalizar el mundo dentro de un régimen ínter-democrático. Con gran contribución del cristianismo y todas las religiones son la misma religión. Entre el entendimiento de los religiosos y los políticos convertidos al amor.<sup>526</sup>

La de-mo-cra-cia parte de una constatación, la misma que sostenía la “Estética del Hambre”: Somos pobres. Se necesita una revolución, y esta *revolución* pierde todas sus connotaciones como palabra marxista de lucha, para representar una necesidad de democracia, lo que no sólo Brasil sino Latinoamérica necesita para desarrollarse, económicamente y socialmente. Esto con la contribución de todas las religiones, unidas entre sí y en su colaboración con los políticos. Suena, es cierto a Utopía, pero está claro que este discurso enmarca dos de los problemas fundamentales de América Latina: el papel que juega la Iglesia Católica y el que juega el populismo político, ambos empeñados en dejar a la población en una cómoda situación de subdesarrollo.

Al centrar las causas del mal de Brasil, hablando a nombre de Latinoamérica, haciendo un llamado al mundo entero, Glauber se quita de encima el papel hasta ahora emprendido, de intelectual, y regresa a ser el director de su película.

---

<sup>526</sup> Ídem.

De hecho esta película involucra, y por esto debe configurarse como obra total, las otras caras de Glauber, las que lo caracterizaron durante su producción como intelectual “comprometido”, que habla y discute sobre la actualidad en que vive.

Hay quien consideró el monólogo final de su película como testamento fílmico, una última aclaración sobre sus posiciones y sus puntos de vista. En efecto en este interrumpido flujo de palabras y frases incompletas hay una voluntad de explicarse todo el tiempo, una voluntad de que su discurso quede claro, una voluntad que se manifiesta en el hecho mismo de haber decidido poner en off un discurso tan amplio, tan complejo y tan prolífico, de conceptos y propuestas, ideas y soluciones posibles. Acaso a estas alturas del análisis este discurso no debería extrañar a nadie, sino ser tomado como confirmación de la exigencia de Glauber de justificar sus filmes, hablar de ellos, ratificar posiciones o confirmarlas. Su carrera empezó con un discurso que buscaba soluciones, y terminó con un discurso que sugiere soluciones.

**VII**

***A IDADE DA TERRA: FILME PARA LA TV***



## 1. A IDADE DA TERRA: FILME PARA LA TV

Querido Celso, gracias por tu extraordinaria participación en la batalla por *A Idade da Terra*, sólo lamento no haya tenido éxito en Brasil, también porque hice la película para la gente y espero que un día llegue a la TV.

Glauber Rocha.

Esta carta, escrita a un amigo brasileño, notable actor de teatro, no es la única demostración ni el único testimonio del interés de Glauber por la Televisión como medio de difusión de fácil acceso. Y es importante porque muestra cómo el proyecto de *A idade da terra* se concibió y se desarrolló dentro de la idea de un cine épico-didáctico, apelando a este concepto ya no como accesibilidad de la película en su lectura por parte del público, sino más bien como aprendizaje de nuevos lenguajes.

Para Glauber el público mira lo que está acostumbrado a mirar; una buena dosis de cine hace que se acostumbre a estos lenguajes, facilitando su apreciación y comprensión del fenómeno «cine», desde siempre expresión de *élite* que “debe pasar a través del sagrado ritual: un individuo debe llegar, comprar un billete, sentarse y ver el film en la gran pantalla...”<sup>527</sup>

Al contrario, la TV puede hacer que un mayor número de personas disfruten de la película, que ésta llegue al gran público (para la cual ha sido concebida), y no sólo al jurado de un Festival, a los críticos y estudiosos.

El hecho de que una película, concebida y creada “artísticamente”, se exhiba en la TV, no resta credibilidad o belleza a la obra. El ejemplo en el que pensaba Glauber es el de un gran clásico:

Sucede así con el *Acorazado Potemkin* que siempre se verá más que James Bond, porque desde hace más de 30 años sigue proyectándose (y si son dos millones, los espectadores que en un mes ven James Bond, son diez millones lo que han visto el *Acorazado Potemkin* durante todos estos años) y siendo regularmente programado en las televisoras europeas.<sup>528</sup>

---

<sup>527</sup> Rocha, 2004, p. 229.

<sup>528</sup> Ídem.

La Televisión, entonces, es un monstruo de destrucción mental, sólo cuando se usa con fines puramente comerciales y sacrificando la calidad propone al público exclusivamente pasatiempos que no necesiten esfuerzo mental.

Tal vez en Italia, por ejemplo, la gente está acostumbrada a que en horarios fuera del alcance de muchos, siempre pasen un clásico, o alguna filmografía importante. En Brasil no es exagerado hablar de un monopolio de las telenovelas y de una ausencia concreta de consumo fílmico dentro de la TV. Cuando sucede lo contrario, estamos seguramente delante de una producción de éxito comercial norteamericana.

Glauber condenaba este tipo de producciones pero no el medio, no la TV. La crítica era fuerte y directa a quien trataba al gran público como si fuese totalmente ignorante.

El discurso sobre la importancia de la TV, no era sólo una forma de rescate del gran público de su estatuto de incompetente, sino sobre todo se centraba en la idea de “aprovechar al máximo nivel la tecnología para conseguir la mayor comunicación posible”<sup>529</sup>. En vista de que el cine brasileño tiene un espacio limitado en el circuito de los cines, la ventaja vendría de exhibirse en la TV, para poder superar el limitado número de espectadores. Dice Glauber:

Quando *Vidas secas* de Nelson fue proyectada en la TV brasileña, fue entonces que el film *se realizó*. Porque en Río dos millones de personas lo vieron y, aunque muchos no sabían que era de Nelson y que pertenecía al Cinema Novo, no sabían nada, en fin, lo vieron y esto es lo que cuenta.

*A idade da terra* no fue el único filme pensado por Glauber en función de la TV como medio de difusión, ya *Antonio das Mortes* había sido vendido a la TV alemana antes de su estreno en los cines. La particularidad de *A idade da terra* es que fue pensada con este fin. El tema bíblico hace pensar que Glauber realmente creía en el didactismo de la película y que pensó en algún momento que el público tendría la facilidad de verla. El hecho de que no tomara la legibilidad de la película como un obstáculo, viene del “optimismo” con que Glauber miraba a sus potenciales espectadores, eliminando cualquier interferencia entre lenguaje cinematográfico y lectura espectral. Lo didáctico en la película existe, y revela las intenciones del director de contar de un solo golpe la historia política y cultural del país: son ejemplares

---

<sup>529</sup> Rocha, 2004, p.229.

las referencias al mandato de Vargas, la larga entrevista al periodista Castelo Branco, y la larga intervención de Glauber mismo en voz off al final de la película.

A este optimismo hay que sumar la esperanza de que la película de veras fuera entendida y sobre todo de que fuera capaz de cambiar un sistema, que mantenía viciado al espectador televisivo brasileño, obligándolo a confrontarse con su cine y sus directores. Por eso Glauber puso en el filme toda su energía, aunque la idea televisiva fuera impensable en los años ochenta.

Es también cierto que Glauber no veía verdaderas divisiones entre el cine y la Televisión. Es este un discurso que, aunque siempre dirigido al problema de la distribución de los filmes, intentaba desacralizar el «lugar cine», y democratizarlo, substraerlo de los privilegiados entendedores o apasionados cinéfilos. Así, afirmaba en contra de esta vieja creencia: “Todos estos son prejuicios. El cine ya no es un rito sagrado sino algo profano; la película debe ser divulgada antes en la TV y luego podrá ser distribuida ? o? no en los cines.”

Como todas las posiciones tomadas por Glauber ésta también se reveló extrema, aunque pueda reconocerse una buena respuesta a problemas exclusivamente cinematográficos como la distribución y el público al cual el filme está dirigido. De hecho el director aunque se sintiese satisfecho por el éxito ya reconocido internacionalmente, siempre se quejaba ? respetando su posición de militante del cine? de que el público al cual está dirigida la película, no existiera. Seguramente desconocía o no tomaba en cuenta que esto no era sólo un problema de Brasil, sino también europeo, y no sólo tocaba la distribución de su obra, sino también de otras. En fin, es verdad que es más fácil tener acceso a una película de buena calidad en la TV europea, pero, por ejemplo, es más difícil ver una película como las de Pasolini, a menos que no sea ya por la madrugada.

Regresando a la película *A idade da terra*, fue inicialmente un proyecto titulado *America nuestra*, pensado como un documental o filme histórico por episodios y para la TV. Al desarrollar el guión no sólo se volvió en una película, sino que el lenguaje se hizo más complejo, acercándolo al documental sólo en algunas ocasiones, y relatando la historia fragmentariamente sin alcanzar esa claridad que Glauber pretendía en su primer borrador.

Pero no es esto lo que nos interesa en esta nota, sino este concepto muy personal de divulgación de la obra cinematográfica. Y esto se liga inexorablemente al problema de Brasil, del subdesarrollo, que era en fin la mayor preocupación de Glauber Rocha,

dado que cada una de sus películas tenía el fin de llegar a la gente común, a todos los brasileños:

En los países subdesarrollados una forma de resolver el problema de la distribución es el de hacer que las películas no vistas todavía sean lanzadas en la TV. De cualquier forma no pasaremos toda la vida luchando en contra de la TV, y pasaran años y años antes de conseguir organizar un circuito de ejercicio [cinematográfico].<sup>530</sup>

Glauber decía esto en los años setenta. En los siguientes diez años de su carrera no cambió de idea: la TV era una solución, así como al final de su vida averiguaba que la abertura de su país venía de la TV. En 1979 Glauber trabaja en el programa *Abertura*, tiene un espacio de 5 hasta 10 minutos en donde puede opinar sobre cualquier argumento. Entretiene al público con sus delirantes monólogos, entrevista, grita, se da a conocer. Fue en suma uno de los programas más seguidos en la época. Trabaja por ocho meses, luego será el momento de *A idade da terra*. La película no se exhibirá nunca en la Televisión como él quería, y como he dicho fue un fracaso tanto en los cines como en los Festivales. Esto no perjudica el hecho de que en la TV hubiera podido crear un diálogo con su público, decía el mismo Glauber que la película tenía muchos elementos de la cultura brasileña, y que un brasileño los hubiera podido reconocer. Seguramente era una de las películas más revolucionarias de la época, capaz de renovar la estética cinematográfica y la cara de la TV y no sólo en Brasil.

---

<sup>530</sup> Rocha, 2004, p.229.

**VIII**  
***A IDADE DA TERRA: TRADUCCIÓN DEL GUIÓN***



GUIÓN DE *A IDADE DA TERRA*<sup>531</sup>  
(Primera traducción al español de Daniela Stara)

---

1.

*Amanecer. El sol aparece lentamente, iluminando la tierra desierta.*

2.

*Close-up a John Brahms.*

BRAMHS

Mi misión es destruir la tierra, este planeta pequeño y pobre.

3.

**Floresta iluminada por los primero rayos de sol. Cristo Indio nace entre las matas, surge de las plantas.**

CRISTO INDIO

El pájaro de la eternidad no existe... ¡Mi padre me traicionó! ¡Mi padre me traicionó! ¡El pájaro de la eternidad no existe!... Sólo lo real es eterno.

**Cristo Indio descubre el fuego.**

4.

Jardín tropical. Ritual primitivo. El Cristo Indio y la Reina de las Amazonas entre hombres y mujeres que danzan al son de flautas y birimbaos. Cuerpos desnudos, ornamentados. Flores y frutas.

REINA DE LAS AMAZONAS

¡Escucho!... Y en la espera estoy llorando, esperando por días mejores.

---

<sup>531</sup> Rocha, 1985, pp. 437-466.

5.

**Rio de Janeiro. Carnaval. John Brahms, la Reina Aurora Madalena y el Cristo Militar, un general en ropa civil, blanco.**

6.

**Brasilia. Palacio da Alvorada.**

7.

**El actor Antonio Pitanga [quien interpreta al Cristo Negro] entrevista el periodista Carlos Castelo Branco, en un piso.**

PITANGA

Castelo, hubo una revolución dentro de la revolución de 1964.

CASTELO

¿Sabes lo que sucedió en Brasil tras la renuncia del presidente Janio Quadros? Pero no vale la pena entrar en particulares. Basta acordarse del clima de preparación de aquella que se pensaba era una revolución de izquierda. Con la participación de elementos diversos, facciones de la izquierda, extremistas de varios tipos. Y si se preparó o no la revolución, hubo, sí, una reacción militar y civil muy intensa, con la preparación de un congreso, con el apoyo de las clases medias y con el apoyo de las clases dirigentes y empresariales. Y echaron fuera al gobierno del presidente João Goulart, con la excusa de que se estaban salvando las instituciones democráticas. El pretexto era defender al Congreso, al Poder Judicial contra la amenaza de subversión del Poder Ejecutivo. Entonces se pensó, como en toda la historia brasileña, que esto sería una intervención fugaz de los militares en la vida política del país, para que arreglaran aquello que estaba descompuesto y devolvieran el poder a los civiles. Pero los Jefes Civiles y los militares se pusieron de acuerdo rápidamente sobre elegir a una persona que llevara a término el mandato de la presidencia de João Goulart. Y eligieron al general Castelo Branco.

Y el General Castelo Branco le dio una connotación muy conservadora a este golpe de estado que en seguida se transformaría en un movimiento llamado Movimiento Revolucionario del '64 o Revolución del '64. En verdad no hubo una revolución en el '64. El doctor Pedro Aleixo, que era el líder de esta revolución en el Congreso, acostumbraba a decir que aquello fue una contrarrevolución de carácter preventivo.

En realidad fue un movimiento de carácter conservador, de defensa del orden público y prevención contra un posible acto subversivo proveniente de las más altas esferas del poder. Ahora bien, el Presidente Castelo Branco realizó en verdad esta política conservadora que no disgustaba a las clases dirigentes del país en aquella época. Él restauró el alineamiento automático de Brasil con los Estados Unidos. Promovió una serie de reformas que no pretendían ser radicales. Y que en realidad revelaron ser ninguna reforma. El gobierno Castelo Branco se cerró con un episodio de prórroga del Acto Dos y el Mariscal Costa e Silva, que era ministro de guerra, bajo la influencia de las fuerzas militares que no estaban contentas con el Gobierno de Castelo Branco, tomó prácticamente el poder, se hizo elegir Presidente de la República por el Congreso Nacional. Rápidamente se supo que traía consigo un mensaje distinto. El señor secretario del ministro del proyecto comenzó a pedir la deshumanización de la economía. Todos comprendieron que el Ministro Roberto Campos, con una política de tratamiento muy drástico de la inflación, había conducido a una recesión económica que creaba problemas graves al país. Entonces el Gobierno de Costa e Silva inició con un cambio. Un intento de humanización de la política económica a través del cambio en la política exterior. El Gobierno de Costa e Silva no habría nunca enviado como Castelo tropas a la República Dominicana, que fue uno de los más graves errores del gobierno de Castelo Branco y que habría sido aún más grave, haber enviado tropas a Vietnam, de no haber sido por la intervención del diputado Belarmino. Esto último fue impedido precisamente por el presidente de la cámara, el diputado Belarmino después el gobierno de Costa e Silva cambió de perspectiva. El ministro del exterior de este gobierno era, y es hoy, el Senador Magalhães Pinto. Se rehusó a firmar el tratado de bloqueo nuclear, adoptando la primera actitud de resistencia hacia la política norteamericana. Abandonó la política de alineamiento y comenzó a poner la política exterior brasileña a un nivel que Janio Quadros había buscado establecer. El nivel de una política independiente. Este sello del gobierno de Costa e Silva mostró ser una lenta evolución en el proceso revolucionario al punto de ser modificado a largo plazo. Pero a partir del gobierno de Costa e Silva, y no obstante el modelo económico adoptado hubiera sido un estímulo para la importación de capital extranjero (lo que provocó un gran subdesarrollo de la macroeconomía brasileña con el crecimiento del PIB, aunque con una insuficiente distribución de la renta), que creó un momento de euforia que caracterizó la estructura económica del país hasta el gobierno Medici. Ahora esto, no obstante haya sido un motivo para una

crítica nacionalista en general, no alteró los cambios, la evolución política que sucedía dentro del sistema. Entonces el ministro del exterior del presidente Medici, el embajador Mario Gibson, no sólo continuó defendiendo las posiciones del gobierno anterior sino que incluso se negó a proseguir la política preconizada por el gobierno de Castelo Branco y de los gobiernos precedentes, así como del régimen que precedió al gobierno de Janio Quadros, de mantener la alianza con Portugal, el compromiso con la política colonialista de Portugal. Este fue un paso, un nuevo paso en el sentido de dar más autonomía a la política exterior de Brasil. Este proceso de independencia, de regresar a una política exterior independiente, habría continuado sustancialmente en el gobierno del general Geisel, cuando Brasil reconoció a China Popular, la República Popular China, y se anticipó en el reconocimiento de la República angoleña y dio un voto, de contenido discutible pero al final anti-conservador, en el comisión de la ONU, un voto anti-sionista. Esto provocó la reacción de los grupos conservadores, de la cual el eco más remoto es el manifiesto del general Silvio Frota que dejó el ministerio del ejercito acusando al presidente Geise de promover la comunicación de Brasil.

PITANGA

Castelo, ¿y el pueblo en todo esto? ¿Tuvo algún beneficio con la revolución?

CASTELO

Ya de por si el Presidente Medici de visita en el Noreste, en el ápice dd crecimiento económico de Brasil, dijo que la nación iba bien, pero el pueblo iba mal. Yo creo que a partir de aquella época la propuesta de los gobiernos revolucionarios continuó siendo la de hacer que mejore la vida del pueblo tanto como la del País. Mientras tanto, estamos viviendo un proceso... en fin, esto aún no ha sido posible. Prioritario continúa siendo el crecimiento económico y el combate a la inflación. Infelizmente aún ha habido un aumento de los salarios. Aún no ha habido aumento en el bienestar del pueblo. Está previsto un desarrollo a mediano y largo plazo, medidas, proyectos que están en curso y cuyo éxito esperamos que sea total

8.

**Aeropuerto de Brasilia. Brahms llega agitado, abraza al Cristo Negro que está entre varias personas que lo esperan. Brahms siente un malor, se aprieta el pecho, es amparado por el Cristo Negro.**

BRAMHS

¡Infarto! ¡Infarto! Mi corazón va a explotar...

CRISTO NEGRO

Calma, Brahms... ¡Medico! ¡Medico!... Tomamos un taxi...

9.

**Calles de Brasilia. Del interior de un coche, Brahms grita hacia fuera.**

BRAHMS

¡Brasil! ¡Brasil! ¡California ha sido comprada! ¡Es una mierda! ¡America de norte es una mierda!

10.

**Brahms da un discurso en la plaza pública.**

BRAHMS

Yo vine para traer la paz, no para traer la victoria. ¡La paz! ¡La paz mundial, la paz universal! Con el oro de esta ciudad... ¡Gold, gold! ¡My name is Gold!

11.

**Brahms concede entrevistas a la prensa, rodeado de políticos y autoridades, seguido de cerca del Cristo Negro. Brahms se dirige a una reportera.**

BRAHMS

Querida, querida, darling, darling, por los trópicos. ¡For the tropicos! Aquí hay el sol, el amor, amor, amor. ¡Soleil! ¡L'amour! ¡Amor! (*dirigiéndose al Cristo Negro*) Negro, negro te voy a dar por el culo esta noche. (*dirigiéndose un diputado*) Deputado, yo se que el señor es un corrupto. Yo le voy a dar quinientos mil dólares para el señor resolver todos mis problemas ahora. Yo quiero... ¡Yo quiero putas! ¡Yo quiero mujeres putas! ¡Quiero chupar el coño! ¿Cómo se dice en Brasil? ¿Chupar putas? (*dirigiéndose a un reportero*) Café brasileño... ¿Le gusta el café? Dije así: ¡café, riqueza de Brasil!... Mira, yo soy muy bromista. Yo ahora soy demócrata.

12.

**Una pirámide en construcción. Brahms con el Cristo Negro y los obreros.**

BRAHMS

¡Viva el Rey Momo! Desde hace quinientos años mis esclavos están construyendo esta pirámide, que en el futuro será mi túmulo. ¡Mi túmulo será en el futuro!...

**Brahms siente dolores en el pecho, se curva. Cristo Negro le ampara.**

BRAHMS

Es que ya no aguanto este dolor...

CRISTO NEGRO

Brahms, yo te llevaré con un masajista, te llevaré en un centro espiritista. ¡Tú debes levantarte porque eres la fuerza del mundo!

BRAHMS

Estoy perdido...

CRISTO NEGRO

¡No, no estas perdido! Mira la pirámide que has construido, que mis hermanos construyeron con la sangre...

BRAHMS

¡Que vayas al infierno! Que termine este dolor que no aguanto más...

CRISTO NEGRO

¡Levanta, Brahms!

BRAHMS

¡La puta que te parió!... hay aun riqueza, lo sé. Este es el país del futuro, por esto es que el cruzeiro es lo que hará superar todo. Pero yo pago después, porque el americano sabe pagar.

**Brahms anda entre los obreros, hablando con algunos de ellos.**

BRAHMS

¡Tu eres muy feo, chico! Tu... ¡muy feo! Tú... ¿Tú eres gay? ¿Tú eres gay?

## CRISTO NEGRO

Brahms, llegó la hora de que escuches la voz del Tercer Mundo. Tú representas las pirámides. ¡Nosotros somos los prisioneros de esta pirámide! Yo, mis hermanos, nosotros, los esclavos. Brahms, llegó la hora de que escuches el pueblo de Latino América, de Asia, de África, este pueblo oprimido. La humanidad camina hacia la Tercera Guerra Mundial. ¡El mundo será destruido por la Bomba Atómica!

## GLAUBER ROCHA (*off*)

En el final del XX siglo, la situación es la siguiente: Existen unos países capitalistas ricos y unos países capitalistas pobres. En realidad, lo que existe es el mundo rico y el mundo pobre.

13.

*Plano general de Brasilia.*

*Panorámica de los ministerios.*

*Brahms y el Cristo Negro en frente de la Catedral.*

## BRAHMS

¡Esta llegando mi hora!

## CRISTO NEGRO

En nombre del Padre, del Hijo, del Espíritu Santo.

## BRAHMS

¡Dios! ¡Gracias, Señor!

## CRISTO NEGRO

Yo te absuelvo...

## BRAHMS

Gracias.

## CRISTO NEGRO

...en nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.

## BRAHMS

¡Oh, Dios!... ¡John Brahms no morirá jamás! Yo regresaré y ustedes van aprender...

Diga: yo regresaré y ustedes van aprender.

## MUSICA

Jesus Christ is my love/Jesus Christ is my brother...

14.

*Bahía. Mar. Barcos de pescadores llegan a la playa trayendo al Cristo Indio, que es recibido con cariño por mujeres y niños.*

*Un Babalaô y una mujer rubia aparecen en la playa al son del Ave Maria, danzando.*

*Cristo Indio corre en la playa con el escritor João Ubaldo Ribeiro.*

*El Babalaô bautiza niños en el mar.*

*El Babalaô entrega un arco, flechas y penacho al Cristo Indio.*

#### BABALAÔ

Aquí esta el grande invisible que te defenderá en estas grandes batallas por las tierras adonde tendrás que ir. Toma. Aquí la flecha que te defenderá de todos tus enemigos en estas grandes batallas. El arco que te defenderá de todos tus enemigos visibles y invisibles. Toma la corona, hecha con la pluma del pájaro sagrado de la eternidad. Úsala solamente en los grandes momentos de tus grandes batallas. Pero, antes de todo esto, tendrás que ir en el desierto más lejano, más distante, y allí luchar con todos los demonios y vencerlos, para que puedas dar seguimiento a tu grande batalla.

15.

**Palmeras, en la playa. El Cristo Indio con las armas y el penacho. Aparece el diablo, silbando la Marsellesa.**

CRISTO INDIO

¡Vete, Satanás!

**Se encuentran juntos en el mar, Cristo Indio esta con las manos amarradas.**

DIABLO

Ven, ven...

CRISTO INDIO

Tengo ansia de hambre y de sed... ¡Padre! Ayúdame a resistir a las tentaciones,  
¡Padre!

DIABLO

Hace más de cien años buscándote en este desierto. Atravesé siete continentes, el planeta sagrado... es un enemigo muy peligroso, amigo. Es enemigo de la Fe. ¡Enemigo de la Patria! ¡Enemigo del poder! ¡Es más peligroso que las pestes y las tempestades! Tengo órdenes de matarte. Tu cabeza vale millones. ¡Pero yo no quiero matarte! ¡Yo no te quiero ver muerto! ¡Porque yo te amo! ¡Yo no te mataré! Yo quiero seducirte. Yo quiero que me ames. Yo quiero que me sirvas. Yo quiero que me adores.

16.

**Interior indefinido, con sombras y transparencias. El Diablo con una calavera y el Cristo Indio con un globo terrestre en llamas.**

DIABLO

Hermano, yo quiero tu sangre. Si tienes mucho poder transforma todas estas piedras y estos árboles en pan.

CRISTO INDIO (off)

Como tu prisionero, yo podría hacerlo para librarme de ti, Satanás. Mientras tanto, no lo creo necesario porque los milagros pasan cada segundo. Mira los peces en los mares, los frutos en los árboles, la raíces en la tierra. Todo por la alimentación del hombre. Son milagros hecho por el Padre en cada segundo.

DIABLO

Yo ya te conozco. Siempre tienes un juego escondido. Ya hace mucho tiempo que te estoy buscando. Y ahora te busco de nuevo. Está escrito que si alguien es el hijo de Dios tiene ejércitos de ángeles para servirle. Entonces anda en aquel desfiladero y lánzate para que los ángeles te sostengan.

CRISTO INDIO

Satanás, esto seria desafiar el Dios Padre. Y esto nunca lo haré. Apenas sigo sus dictámenes.

DIABLO

¡Lorota!... Hermano, hermanito... Yo tengo muchas piedras preciosas, muchos tesoros, mucho oro. Yo tengo mucho lucro con las guerras de mis ejércitos. Hermano, hermanito...todo esto será tuyo si me servirás, manito... Si me seguirás, manito...

CRISTO INDIO

Satanás, me he cansado de ti. Yo jamás me postraría a los enemigos de mi Padre.  
¡Aléjate, Satanás!

*El Diablo se transforma en Brahms, luego vuelve a ser el Diablo y de nuevo es Brahms.*

DIABLO / BRAHMS

Quiero tu fidelidad. ¡Tu fidelidad! Te daré toda esta tierra si me adoraras. ¡Luz! ¡El mundo es nuestro! ¡El mundo es mío! ¡Si no me adoraras serás condenado al eterno!

17.

**Playa. Cristo Indio dispara varias veces contra el Diablo. Un hombre con ropa blanca también dispara en dirección del Diablo. Reporteros fotografían la escena.**

18.

**Interior con sofás, almohadas, alfombras. La mujer de Brahms y el Cristo guerrillero-Terrorista se intercambian caricias, se abrazan, se besan. Cristo guerrillero es un hombre blanco, hijo de Brahms.**

MUJER DE BRAMS

Piensa que Brahms ha entrado en la sala del presidente, ha apuntado un revolver a su propia cabeza para intentar el golpe de estado, y no lo ha logrado. Y el Ha hecho esta asquerosidad y ha perdido el juego. Por esto estoy harta de él. No puedo más con esta historia del golpe de estado por aquí, el golpe de estado por allá, y Tercer Mundo subdesarrollado, no puedo más. ¿Que gano yo con esto? Son ya seis años que estoy atada a Brahms, y no sé por qué. Tiene que haber otra vida. Tiene que haber otra vida que no conozco, pero que quiero probar. ¿Tú no quieres tentar conmigo, mi amor?

GLAUBER ROCHA (off)

Habla más alto, Danuza.

MUJER DE BRAHMS

Tú no quieres tentar conmigo, mi amor. Mira es tu última oportunidad y tal vez mi última chance también. Aleja todo esto...

GLAUBER ROCHA (off)

Contonéate más, Danuza y Geraldo. ¡Anda!

CRISTO GUERRILLERO

¡Yo quiero el Poder!

GLAUBER ROCHA (off)

Habla más alto, di de nuevo: “Yo quiero el Poder”.

CRISTO GUERRILLERO

¡Yo quiero el Poder! ¡Yo quiero el Poder!

MUJER DE BRAHMS

El Poder soy yo. El Poder no lo conseguirás sin mí.

CRISTO GUERRILLERO

¡Yo quiero mi herencia!

MUJER DE BRAHMS

¿Me amas?

CRISTO GUERRILLERO

Amo, amo, amo...

GLAUBER ROCHA (off)

Habla más alto. Diez tonos más alto. “Amo, amo, amo”.

MUJER DE BRAHMS

Si me amas... ¿me amas?

CRISTO GUERRILLERO

Amo, amo, amo.

MUJER DE BRAHMS

Si me amas, ¿porque no matas a Brahms?

CRISTO GUERRILLERO

¿Matar a Brahms? ¡No! ¡No!

**Aparece Brahms, se coloca entre los dos, se junta al juego erótico.**

BRAHMS

Escucha... estoy hablando. Oye por favor...

MUJER DE BRAHMS

Matar a Brahms es la única solución que tienes... es la última chance que tienes.

CRISTO GUERRILLERO

Brahms tiene cáncer, cáncer, cáncer...

MUJER DE BRAHMS

Pero el cáncer de Brahms es como la Derecha, no muere nunca. Tú tienes que matar a Brahms con un cuchillo o un revolver porque su cáncer no lo va matar nunca.

CRISTO GUERRILLERO

¡Muriendo Brahms la herencia es mía!

MUJER DE BRAHMS

Tú serás el heredero y yo estaré contigo.

CRISTO GUERRILLERO

Yo soy el heredero del Diablo. ¡Ah, mi padre Brahms!

BRAHMS

¡Conspiration! ¡Conspiración!

CRISTO GUERRILLERO

Yo no puedo esperar un siglo por una herencia. Yo no puedo esperar un siglo, una herencia.

BRAHMS

Culpa tuya... La multitud equilibra el camino ecológico.

MUJER DE BRAHMS

¡Tú no vales nada Brahms! ¡Eres un ordinario hijo de puta!

**La mujer de Brahms pega a este, que lo encuentra divertido y se excita. La mujer de Brahms para de pegarle.**

BRAHMS

Pega, pega... ¡Ay que delicia!... pega más, pega más... así...

MUJER DE BRAHMS

Yo ahora no voy a pegar. Te voy a castigar.

BRAHMS

Muero, muero. Pega así, pega...

MUJER DE BRAHMS

Entonces muere. Muere, que necesitas morir sin ser pegado. Es lo que mereces, ¿sabes?

BRAHMS

¿Es? Cuenta. ¿Que paso?... ¡Levántate!

MUJER DE BRAHMS

Y habla, ¡puto!

BRAHMS [hablando entre portugués y español]

Está claro que soy un cuerno. Y tengo también un hijo maricón. ¡Panelón [*maricón*, en portugués de Portugal]! O mejor decir: desviado.

CRISTO GUERRILLERO

Padre... Padre, ¡tengo hambre de Poder! Tengo hambre...

BRAHMS

¡Jódete!

CRISTO GUERRILLERO

¿Porque me separaste, padre? ¡Yo no quiero matarte, padre!

MUJER DE BRAHMS

Yo no os soporto a los dos. ¡Yo no soporto ni ningún hombre porque son todos pendejos!

BRAHMS

Pero tú me amas, a ti te gusta tomar . ¡I love you, darling!

CRISTO GUERRILLERO

¡Justicia! ¡Justicia! ¡Mientras haya opresores no habrá felicidad!

BRAHMS

Felicidad... si existiera felicidad en el mundo... felicidad es la nuestra. Es el momento que estamos viviendo. ¡Putá, felicidad es esto! No follar mi hijo asesino, cobarde...

MUJER DE BRAHMS

No se quien es más asesino, si tu, si tu hijo o yo... porque alguien morirá aquí hoy. Alguien morirá aquí hoy. Alguien morirá. ¿Y sabes quien morirá? Morirá el más débil. El más débil morirá. (Dirigiéndose al Cristo Guerrillero) Tú eres el más débil, ¿sabes? Tú eres el más débil. Anda, ve hijo de puta, ve. Morete, que lo mereces. Ayúdame, ayúdame.

BRAHMS

¿Let's go to dance, my darling?... ¡Siempre tradición, siempre tradición!

Terminamos esto de una vez por todas.

MUJER DE BRAHMS

¿Estas con celo, mi bien?

BRAHMS

¡Mátenme, hijo mío! Tú eres el único heredero.

CRISTO GUERRILLERO

No quiero matarte, padre amado. No quiero matarte, padre amado.

BRAHMS

¡Pero me mataras! ¡Me mataras!

MUJER DE BRAHMS

Que bueno, hoy morirás junto conmigo. Que bueno. Será una felicidad increíble.

CRISTO GUERRILLERO

Soy el único heredero. Ya no puedo esperar el fin del siglo para una herencia. Yo quiero Ogulaganda, papi.

MUJER DE BRAHMS

¡No mentes!

BRAHMS

¿Ahora mismo quieres hablar de Ogulaganda? Esto no es ahora, hijo. Ahora tu padre esta en love.

MUJER DE BRAHMS

Es la hora del Poder. ¡Del Poder! Y el más fuerte será el que se lo garantiza. El que no será, se jodió. ¿Sabes? Se jodió. Y tú no eres el Poder, no. El Poder es Brahms.

BRAHMS

¡Soy yo!

MUJER DE BRAHMS

El Poder es Brahms y el Poder es lo que está con todo.

CRISTO GUERRILLERO

¡Mientras haya tiranos no habrá felicidad!

MUJER DE BRAHMS

Los tiranos son lo mejores en la cama.

CRISTO GUERRILLERO

¡Mientras haya tiranos no habrá felicidad! La cama es el juego del Poder.

BRAHMS

Surubada [sexo grupal, la acción de hacer una orgía]

19.

*Ferrocarril.*

CANTADOR (off)

Quien confía en el dios del cielo / no se arriesga, siempre gana. / El es mi protector y siempre / me acompaña / dándome confort y luz / en el mensaje de Jesús / y en el sermón de la montaña.

20.

*Brasilia. Torre televisiva. Cristo Negro resucita un hombre.*

CRISTO NEGRO

Por Ciro. Por Alejandro el Grande. Por Darío. Por Omulu, por Oxossi, Xangô, Ogum.

Por Jehová. Yo te libero, hombre, de este peso. Rinace. Álzate. Este lugar no tiene sitio para la muerte. ¿Qué nombre tienes?

HOMBRE RESUCITADO

José.

CRISTO NEGRO

José... como el nombre de mi padre. Estas salvo, José. Sigue tu camino. Busca tu camino, tu montaña. Benditos sean aquellos que tienen hambre... Bendita sea la miseria. Porque un día serán liberados. Bendita sea la bomba atómica, la prostituta de Babilonia. Benditos sean los criminales.

**El actor y periodista Ary Pararraios declama “Os Lusíadas”**

ARY PARARRAIOS

Las armas y varones distinguidos, Que de Occidente y playa Lusitana Por mares hasta allí desconocidos, Pasaron más allá de Taprobana; Y en peligros y guerra, más sufridos De lo que prometía fuerza humana, Entre remota gente, edificaron Nuevo reino, que tanto sublimaron...

Hacia el Cristo Negro

ARY PARARRAIOS

Yo no soy digno de que entréis en mi casa, pero digan una sola palabra y mi alma estará salva.

CRISTO NEGRO

Benditos sean los locos porque encontraran la razón. ¿Donde esta la tierra prometida? Vengan a mí. Yo te bautizo en el nombre del Padre del Hijo y del Espirito Santo.

*Cristo Negro devuelve la vista a dos jóvenes ciegos (un hombre y una mujer).*

## CRISTO NEGRO

Sal de la oscuridad. Veas la luz del día. Veas la luz del día. Mi mensaje es de paz.  
La libertad viene del amor y no de la violencia. Dad al César lo que es del César.

### **La joven mujer que recuperó la vista canta, acompañándose con una guitarra.**

#### JOVEN MUJER (cantando)

En el día claro del sertão / brinca brinca el jurití, / toca toca la guitarra, / bate palma,  
bate pié, / brinca brinca el jurití, / toca toca la guitarra, / bate palma, bate pié, /  
remover por el cielo acostar en el suelo.

## CRISTO NEGRO

Cinco millones de personas mueren de hambre en Asia. Yo vine hasta Asia para matar al hambre del pueblo. Hice la multiplicación del pescado. Hice la multiplicación de los panes. Maté la sed en aquello que tenía sed. El señor es el hombre más rico del mundo. Pero tiene que trabajar para vivir. En cuanto a mí, con un simple gesto yo hago la magia. De un pan yo transformo en cinco millones. De un pez, en cinco millones de peces. Quien me seguirá tendrá el reino de los cielos. Todos los árboles dan frutos. Y el árbol que no da fruto debe ser arrancado, quemado, tirado en la profundidad del infierno.

## ARY PARRAIOS

Está escrito en este libro sagrado que el verdadero Mesías nacerá en este preciso momento, ahora, para la salvación y remisión de todos los hijos de Dios. De todos los pescadores de este universo desgarrado por la verdad, el verdadero Mesías debe nacer. El hijo de Buda vino de la casa del sol naciente, de los confines del profundo Oriente para habitar estas tierras y salvar las almas perdidas en este universo.

21.

### **Cristo Negro habla por teléfono. A su rededor objetos de Ubanda. Sonido de Ubanda.**

## CRISTO NEGRO

¡Abajo el colonialismo! ¡No, Carter! No, no. Go home, go home. La democracia social... La sindicalización... La estatización, la libertad de pensamiento.. Los partidos... Nuevos partidos... La libertad total.

22.

*Campo, vegetación del Altiplano Central. Un helicóptero. Cristo Negro sobre un árbol, desnudo, conversando con una prostituta. Después bajará del árbol y correrá en el campo.*

CRISTO NEGRO

El hombre solo será feliz cuando terminará la tiranía.

PROSTITUTA

¿Qué tiranía? ¿La del negro? ¿La del blanco? ¿La del obrero o la del ser humano?

CRISTO NEGRO

¡La de la gente como tú!

PROSTITUTA

¡La de la gente como yo, no!

CRISTO NEGRO

Personas que están ciegas, como tu. Es el amor, es la paz, es la libertad de mi cuerpo desnudo. Yo te quiero, ¡desnudez! Ven a mi. No quiero la danza de la muerte. Yo quiero la danza de la belleza. Quiero el amor, el amor aflicto. El amor de la paz. No el amor de la guerra. Quiero el amor, quiero la libertad. Quiero gritar, quiero cantar. Ven, quita esa ropa. Te quiero desnuda. Te quiero desnuda, belleza. Te quiero dar el amor de los dioses, del Cielo. De David, de Omulu, de Ogum. Yo la vida, yo soy el camino.

PROSTITUTA

Eres un mistificador.

CRISTO NEGRO

Yo soy África, yo soy Cristo. Yo soy la libertad, yo soy el continente. ¡Ámame!

PROSTITUTA

No puedo amarte... no es por ti sino por lo que representas. Vosotros, todos los hombres.

CRISTO NEGRO

Mata mi sed. Me pusieron en el Partido Comunista... tu no sabes nada de la situación de los obreros. En San Pablo, en Paris, en Londres, en Italia, en Grecia.

PROSTITUTA

Yo también soy obrera. Soy obrera del sexo. Uno de los tipos que me follaban me entregó a la policía. Me torturan mucho. Confieso que probé placer en aquel infierno.

CRISTO NEGRO

Aunque no me hayas dado tu cuerpo me diste comida cuando tuve hambre.

PROSTITUTA

Yo vivo en un lugar con una porción de gente pobre pero hay lugar para uno más.  
¿Quieres venir a vivir conmigo?

CRISTO NEGRO

¿Cual es tu profesión?

PROSTITUTA

Castradora de hombres.

CRISTO NEGRO

¿Cual es tu profesión?

PROSTITUTA

Castradora de hombres.

CRISTO NEGRO

Tengo una misión de cumplir. ¡Liberadas sean las cocineras! ¡Liberados sean todos los parálíticos! ¡Liberada una democracia, una libertad mayor! Estuve preso, condenado... huí. Adiós. Vivirás en paz. Estás curada. Eres libre.

PROSTITUTA

Yo soy la paz.

CRISTO NEGRO

Duerme... y mañana empieza una nueva vida. Que el futuro será de las mujeres. Yo continuaré mi camino, salvando la humanidad. ¡Despierta, humanidad! ¡Despierta, humanidad!

23.

Río de Janeiro. Cristo Militar y la reina Aurora Madalena sobre unas rocas, al borde del mar contaminado. Mucha basura y oleos en el agua.

## CRISTO MILITAR

Nuestras estructuras y fundamentos han sido destruidas. En cualquier momento podemos ser arrastrados al abismo. ¡Estamos condenados! ¡Estamos condenados! Hubo una explosión en el centro de la tierra... Nuestros fundamentos han sido destruidos. En cualquier momento podemos ser arrastrados. ¡Estamos condenados! Hubo una explosión en el centro de la tierra... En cualquier momento podemos ser arrastrados al abismo. Nuestras infra-estructuras y fundamentos han sido destruidas. ¡Estamos condenados! Hubo una implosión en el centro de la tierra. Nuestros fundamentos han sido destruidos. En cualquier momento podemos ser arrastrados por el abismo. ¡Es la cloaca del universo! ¡Estamos condenados! Nuestras estructuras han sido destruidas. En cualquier momento podemos ser arrastrados al abismo.

## AURORA MADALENA

¡Mata a Brahms! ¡Mata a Brahms!

## CRISTO MILITAR

(...) Tú eres la mujer que he buscado en milenios de guerras, en la guerra a todos los planetas. En el infinito y en todas las galaxias del universo... ¡Esta es la cloaca del universo! ¡Estamos condenados! hubo una explosión atómica en el centro de la tierra. ¡Una guerra entre seres desconocidos! Nuestras estructuras han sido destruidas. En cualquier momento podemos ser arrastrados al abismo.

## AURORA MADALENA

¡Mata a Brahms!

## CRISTO MILITAR

... del Universo, ¡del infinito! ¡Esta es la cloaca del universo! ¡Estamos condenados! Hubo una explosión atómica en el centro de la tierra. ¡En todos los planetas en todas las galaxias do infinito, del Universo! ¡Estamos condenados! Hubo una explosión atómica en el centro de la tierra. ¡Una guerra entre seres abismales! Nuestras estructuras han sido destruidas. Nuestros fundamentos fueron sacudidos. En cualquier momento podemos desaparecer en el fondo del abismo

## AURORA MADALENA

¡Mata a Brahms! ¡Mata a Brahms!

## CRISTO MILITAR

...¡En el Infinito del los espacios siderales!

Convento, en Salvador. Grupo de monjas. Una de ella danza.

25.

Edificio en construcción. Cristo Indio trabaja, un obrero entre otros obreros.

26.

Convento, en Salvador. La reina de las amazonas con las hermanas.

27.

Calle de Salvador. Las hermanas danzan, la reina de las amazonas entre ellas, gritando.

REINA DE LAS AMAZONAS

¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Miseria! ¡Miseria! ¡Miseria! ¡Miseria! ¡Miseria!

La reina de las amazonas y las monjas en el interior del convento.

La reina de las amazonas y las monjas danzando en a calle.

REINA DE LAS AMAZONAS

¡Miseria! ¡Miseria!

Edificio en construcción. Cristo Indio obrero.

La reina de las amazonas y las monjas danzando en la calle. La reina de las amazonas danza con un negro.

REINA DE LAS AMAZONAS

¡Miseria! ¡Miseria! ¡Miseria!

28.

Brasilia. Cristo Negro y una Mujer Morena.

## CRISTO NEGRO

Mi San Jorge, protector de los débiles y delos oprimido, ilumíname con un rayo de luz. ¡Dame fuerza! ¡Dame el poder de gobernar mi pueblo! ¡Dame la razón! ¡Expulsa la locura! La razón de mis caminos, de mi razón. Ayúdame a proteger el pueblo. La historia esta hecho por el pueblo y escrita por el poder. ¡Yo soy el Poder! Yo soy un enviado de Getulio y digo como el dijo: comprendo los sufrimientos y problemas de la clase obrera. Basta con la miseria... con la desgracia. La revolución debe ser hecha por el pueblo.

Danzan, entran en la mata, alrededor de la ciudad.

## CRISTO NEGRO

¡Hemos llegado! ¡Salve! ¡Hemos llegados! ¡Hemos llegados a la tierra prometida! Aquí construiremos una nueva nación. ¡Aquí construiremos una nueva nación!

29.

Río de Janeiro. Cinelandia. Sentados en la mesa de un bar, rodeados por el pueblo, Cristo Militar y la Mujer de Brahms.

## CRISTO MILITAR

La Independencia, la Proclamación de la Republica, la Abolición de la esclavizad son conquistas de nuestro pueblo. Y por eso yo las defenderé hasta la muerte. También cuando ejerzo la violencia estoy conciente que defiendo los más sacros derechos humanos. La Independencia, la Proclamación de la Republica, la Abolición de la esclavizad son conquistas de nuestro pueblo. Y por eso yo las defenderé hasta la muerte. También cuando ejerzo la violencia estoy conciente que defiendo los más sacros derechos humanos. La Independencia, la Proclamación de la Republica, la Abolición de la esclavizad son conquistas de nuestro pueblo. Y por eso yo las defenderé hasta la muerte. También cuando ejerzo la violencia estoy conciente que defiendo los más sacros derechos humanos. Nos no conocimos el lujo de la decadencia! Los guerreros duermen con la historia en la cama de las revoluciones! Mis impulsos me arrojan al centro de los grandes acontecimientos. ¡El fuego de las pasiones revolucionarias! Yo querría estar contigo y no ella, pero el amor me divide. Mis impulsos me arrojan al centro de los grandes acontecimientos.

30.

Río de Janeiro. Brahms, Cristo Militar y la reina Aurora Madalena dialogan en varios puntos de la ciudad: Copacabana, el teatro Municipal, Morro da Urca.

BRAHMS

¡El fuego de las pasiones revolucionarias!... ¡El fuego de las pasiones revolucionarias! ¡Es el fuego de las pasiones revolucionarias! ¡Paz! ¡Guerra y Paz!

AURORA MADALENA

¡Estas al final!

BRAHMS

El Papa...

AURORA MADALENA

¡Viejo!

BRAMHS

... nos coronará imperadores

AURORA MADALENA

¡Feo!

CRISTO MILITAR

¡No vayas al Senado mañana!

AURORA MADALENA

¡Enfermo! Estas al final. Viejo. Feo. Enfermo. Tranquilízate. Nadie te traicionará jamás.

BRAHMS

¡Paz! ¡Guerra y Paz!

CRISTO MILITAR

¡John Brahms, no vayas al Senado mañana! No vayas al Senado antes que regresen los peces de marzo. Los buitres de abril se comerán tu hígado.

BRAHMS

¡Los buitres de abril comerán el hígado de Brahms? ¡Jamás! Los fanáticos... los fanáticos traicionan de la misma forma. Todos los amigos están conspirando contra mí. ¡Ratones! ¡Inmundos! Ya no tengo amigos. Yo *ser* un hombre bueno. Soy industrial y mi padre era un filósofo. Mis ancestros fueron emperadores. Por esto en mis venas corre la sangre de una raza ardiente. ¡Yo, John Brahms! ¡Yo, John

Brahms! Te amo, Aurora. ¡Te amo! Prometo darte veinticinco islas del Pacífico. No dejarme en manos del enemigo... I love you, I love you... El Papa nos coronará emperadores. ¡Tengo miedo del pueblo! ¡Tengo miedo del pueblo!

CRISTO MILITAR

El pueblo se controla con la fuerza. Ten cuidado con las revoluciones en las colonias. No confío en la Reina Aurora Madalena.

BRAHMS

Te amo. Cásate conmigo, Aurora. No te faltará nada.

AURORA MADALENA

Tranquilízate. El comandante no te traicionará jamás. Estas al final.

CRISTO MILITAR

¡No vayas al Senado!

BRAHMS

My love, my darling... ¡Perros! ¡Ratones! Todos los que me ayudan quieren matarme.

CRISTO MILITAR

No confió en la Reina Aurora Magdalena.

BRAHMS

Te amo, Aurora.

CRISTO MILITAR

No confió en la Reina Aurora Magdalena.

BRAHMS

En mis venas... en mis venas corre la sangre de una raza superior.

AURORA MADALENA

Tranquilízate. Nadie te traicionará jamás.

BRAHMS

Yo soy industrial. Mi padre... Mi padre era un filósofo. Y mis ancestros todos fueron imperadores.

AURORA MADALENA

Viejo, feo, enfermo.

BRAHMS

Todos nosotros tenemos miedo a la justicia divina.

CRISTO MILITAR

¡No vayas al Senado a mañana! ¿Ya oíste hablar del Negro Hassan, Comandante general de las tropas africanas? ¿Ya oíste hablar del Negro Hassan, Comandante

general de las Fuerzas Armadas de Ogulaganda, Comandante general de las tropas africanas? ¡Él detesta la civilización! ¡Y ha amenazado con incendiar todos los campos de petróleo! ¡Él detesta la civilización! ¡Y ha amenazado con incendiar todos los campos de petróleo! ¡Y ha amenazado con incendiar todos los campos de petróleo!

BRAMHS

Huimos. Líbrame de esos amigos que no existen. Ven... Solamente conmigo Aurora. En mis venas corre la sangre de una raza superior. ¡La humanidad me mata de vergüenza! ¡Ya oíste hablar del Negro Hassan, el Comandante general de las tropas africanas? ¡Él detesta la civilización! ¡Y ha amenazado con incendiar todos los pozos de petróleo! En África y en las America Latina. Nos amenazan con la independencia. Existe un movimiento nacionalista el las América Latina que nos amenaza con la independencia. ¡Que nos amenaza con la independencia! En África y en las Américas Latinas existen movimientos nacionalistas que nos amenazan con la independencia.

AURORA MADALENA

Aquí no muere nadie, una vez que ha aparecido un profeta en las montañas del norte. Dicen que hace milagros. Que multiplica los panes, camina sobre las aguas, resucita a los muertos y cura cualquier enfermedad.

BRAHMS

¡No! No digas ese nombre, no hables de Cristo. Yo tener miedo de Cristo.

(Después de tropezar en una piedra, Mauricio do Valle, que interpreta Brahms, siente dolor y interrumpe la escena. Es socorrido por Ana Maria Magalhães, interprete de Aurora Madalena, Y por otras personas del equipo.)

MAURICIO DO VALE

¡Ay, Dios mío!... ¡La puta que le parió! Iba a preguntar si tiene piedra con inscripción... ¡La puta que lo parió!... Está pasando, está pasando, está pasando...

ANA MARIA MAGALHÃES

¡Mis anillos no te dañan la cara?

MAURICIO DO VALE

He batido con la punta del pié. ¡Pero qué cosa increíble! ¡Parece hasta exagerado, coño! ¡La puta que le parió! Me das un poquito de agua ahí, por favor... Está bien así de sucio. ¿No?... OK, Glauber, disculpa.

GLAUBER ROCHA (off)

Bájate allí, Ana.

### **La escena empieza otra vez**

AURORA MADALENA

Aquí no muere nadie, una vez que ha aparecido un profeta en las montañas del norte. Dicen que hace milagros. Que multiplica los panes, camina sobre las aguas, resucita a los muertos y cura cualquier enfermedad.

BRAHMS

No digas ese nombre, no hables de Cristo. Yo tener miedo de Cristo. Yo tener miedo de Cristo! Sálvame, Madalena, sálvame!

31.

Brasilia. Cristo Negro con un cuadro, la imagen de Cristo Nazareno. Cristo Negro y la Mujer Morena al borde del lago, la ciudad al fondo.

CANTADOR (off)

En el 1883, en el día 19 de abril  
Nacía Getúlio Dorneles Vargas  
Que más tarde sería el gobierno de nuestro Brasil.  
El fue elegido deputado  
Para defender las causas de nuestro país  
Y en la revolución del 30 el llegaba aquí  
Como sustituto de Washington Luís.  
Y desde el año 1930 hasta ahora  
Fue él el presidente más popular,  
Siempre en contacto con el pueblo,  
Construyendo un nuevo Brasil,  
Trabajando sin parar.  
Como prueba, es Volta Redonda, Ciudad del Acero,  
Existe la gran siderúrgica...

GLAUBER ROCHA (off)

El día en que Pasolini, el grande poeta italiano, fue asesinado yo pensé en filmar la Vida de Cristo en el Tercer Mundo. Pasolini filmó la Vida de Cristo en la misma época en que Juan XXIII quebraba el inmovilismo ideológico de la Iglesia Católica en relación a los problemas de los pueblos subdesarrollados del Tercer Mundo, y también en relación a la clase obrera europea. Fue el renacimiento, la resurrección de un Cristo ya no adorado en la cruz. Sino un Cristo venerado, vivido, revolucionado en la éxtasis de la resurrección. Sobre el cadáver de Pasolini yo pensaba que Cristo era un fenómeno nuevo, primitivo, en una civilización muy primitiva, muy nueva. Son veinte, treinta millones, cuarenta millones, cincuenta millones de años. La ciencia, la física o la antropología, o la arqueología, todas aquellas ciencias que materializan deseos. La misma lengua se pierde. El portugués es una lengua que no expresa bien el conocimiento, que no tenemos, de un pasado desmemoriado. Son quinientos años de civilización blanca, portuguesa, europea, mezclada con indios y negros. Y son milenios más allá de la medida de los tiempos aritméticos o de la locura matemática, que ni sabe de donde vino la nebulosa del caos, de la nada. O sea: Dios o nada. Quien no acredita en Dios, acredita en la nada. Si la nada fuera Dios, entonces es muy... muy rápida la historia. Es un desespero lisérgico. Ya no se define en todas las palabras que podrían definir el sentido de la pirámide. Aquí, por ejemplo, en Brasilia, este escenario fantástico en el corazón del altiplano brasileño, fuente, irradiación, luz del Tercer Mundo, una metáfora que no se realiza en la Historia sino que llena un sentimiento de grandeza: la visión del paraíso.

CRISTO NEGRO

¡Guerra! ¡Humanidad! ¡Tenemos que salvar este pueblo!

GLAUBER ROCHA (off)

Aquella pirámide, esta pirámide que es la geometría dramática del estado social. En el vértice, el poder. Abajo, las bases. Después los laberintos intrincados de las mediaciones clasistas. Todo esto en el teatro. Pues si, la ciudad y la selva. Brasilia es Eldorado, aquello que los españoles y otros visionarios perseguían. ¿Tienes hambre? Él pregunta que si tienes hambre, mira para la cámara y di: “tengo”.

CRISTO NEGRO

¿Tienes hambre?

MUJER MORENA

Tengo.

GLAUBER ROCHA (off)

Mira para el otro lado.

CRISTO NEGRO

¿Tienes hambre?

GLAUBER ROCHA (off)

Habla más fuerte: “¿tienes hambre?”

CRISTO NEGRO

¡Este mar de lama!

GLAUBER ROCHA (off)

Esta ideología del amor que se concentraría en el cristianísimo, que es una religión que viene de los pueblos africanos, asiáticos, europeos, latino-americanos, todos los pueblos.

CRISTO NEGRO

¡Derechos! ¡Derechos!

GLAUBER ROCHA (off)

Un cristianismo que no realiza solo en la Iglesia Católica, sino que también en todas las otras religiones. Que encuentran en sus símbolos más profundos, más recónditos, más eternos, más subterráneos, más perdidos, la figura de Cristo. Un Cristo que no está muerto sino que vive, distribuyendo amor y creatividad. La búsqueda de la eternidad y la victoria sobre la muerte. Porque la muerte es una estructuración determinada por un código fatalista, tal vez de origen sexuales o genéticas. Quien lo sabe. Pero se puede vencer la muerte. Entonces, la civilización es muy pequeña, antes de Cristo y después de Cristo. Un desarrollo tecnológico en Europa, económico, el mercantilismo, el capitalismo, el neo-capitalismo, el socialismo, trans-capitalismo, trans-socialismo, todo un desespero de una humanidad en busca de una sociedad perfecta.

CRISTO NEGRO

El fue traicionado y se suicido con una bala en el corazón.

GLAUBER ROCHA (off)

Conflictos religiosos entre católicos y protestantes provocaron explosiones, navegaciones, guerras. Invasores moros en Europa, invasores cristianos en África del norte. España, Portugal e Inglaterra ocupan a América del otro lado. Indios masacrados, negros importados.

CRISTO NEGRO

Aquel pueblo del cual fui esclavo ya no será esclavo de nadie.

GLAUBER ROCHA (off)

Guerras de independencias, latifundios, industrias. Guerras de latifundios y industrias. Guerras de industria y latifundios. Guerra civiles, levantamientos, caudillos, guerras, guerrilleros, revoluciones. Golpes de estado, democracia, regresiones, avances, retiradas, sacrificios, martirios. América del norte se desarrolla. El desarrollo tecnológico americano lleva la civilización al siglo veinte. La revolución soviética, la revolución soviética del 1917, comandada por Lenin Trotsky y Stalin, subvierte completamente el discurso capitalista norteamericano. Y con esto los pueblos subdesarrollados de América latina, de Asia y de África paga el precio del desarrollo tecnológico de Europa, de los estados unidos. De la Europa capitalista, de la Europa socialista. De la Europa católica, protestante, atea. De los estados unidos.

CRISTO NEGRO

¿Que piensa del país?

GLAUBER ROCHA (off)

Los pueblos subdesarrollados están en la base de la pirámide. No podemos hacer nada. Todos buscan la paz. Todos deben buscar la paz. Existirá una síntesis dialéctica entre el capitalismo y el socialismo.

CRISTO NEGRO

En el '54 no hubo otra salida, sino la derrota.

GLAUBER ROCHA (off)

Estoy seguro de esto. En el tercer mundo seria el nacimiento de una nueva, de una verdadera democracia. La democracia no tiene adjetivos. La democracia es el reinado del pueblo. La de-mo-cra-cia es el desreinado del pueblo. Sabemos todos que morimos de hambre en el tercer mundo. Sabemos todos de los niños pobre. De los viejo abandonados. De los locos hambrientos. Tanta miseria, tanta fealdad, tanta desgracia. Sabemos todo sobre esto. Es necesaria una revolución económica, social, tecnológica, cultural, espiritual, sexual para que las personas puedan realmente vivir el placer. Brasil es un país grande. América latina, África, no se puede pensar en un solo país. Tenemos que multinacionalizar y internacionalizar el mundo dentro de un régimen ínter democrático. Con grande contribución del cristianismo y todas las religiones son la misma religión. Entre el entendimiento de los religiosos y los políticos convertidos al amor.

32.

Salvador, Bahía. Cristo Indio con el pueblo, delante de una grande procesión.

#### CRISTO INDIO

¡Nadie tiene que seguir a nadie! Aquello que quieren venir, que vengan si quieren venir. Vengan si quieren venir. Nadie viene obligado a nada. ¡Nadie debe estar obligado a nada! Nerón también pensaba lo mismo, mi hermano y mientras tanto le fue mal. Yo no tengo nada contra la violencia. Ahora yo les demostraré que ustedes están endemoniados. Te probaré lo que pasa de la materia sobre el espíritu y tendrás paz, mi hermano.

#### UN HOMBRE

¡Hasta que al fin yo encontré mi felicidad!

#### CRISTO INDIO

El perdón fue inventado por el hombre. Seguid vuestra vida. Y si el Padre nos perdona, todos seremos perdonados. Los que vienen, vienen, vienen porque quieren. Los que quieren seguir, sigan. Vengan... vengan unir. Nadie viene obligado a nada. ¡Nadie debe estar obligado a nada! Solo quiero que alguien me siga por determinación o por voluntad.

33.

Río de Janeiro. Favela. Glauber Rocha prepara Geraldo del Rey, interprete del cristo guerrillero. Lo maquilla, ensucia la ropa del actor con una tinta color dela sangre, le muestra como hacer algunos movimiento. Música: un punto para Ogun.

34.

Brasilia. Noche. Bajo un anuncio luminoso, Brahms, la Mujer de Brahms y el Cristo Guerrillero.

#### BRAHMS

Que tengan paciencia porque vendrán mejores días. La sociedad empezó en Grecia y terminó en Estados Unidos.

#### MUJER DE BRAHMS

¡Firmamos muchos contratos! ¡Muchos contratos!

CRISTO GUERRILLERO

¡Es un canalla!

BRAHMS

La sociedad comenzó en Grecia y terminó en Estados Unidos.

MUJER DE BRAHMS

¡Firmamos muchos contratos! ¡Muchos contratos! ¡Firmamos muchos contratos!

¡Muchos contratos!

BRAHMS

La sociedad comenzó en Grecia y terminó en Estados Unidos.

MUJER DE BRAHMS

¡Firmamos muchos contratos! ¡Muchos contratos!

CRISTO GUERRILLERO

¡Es un canalla! ¡Canalla!

35.

Estadio de futbol, vacío. Brahms y la Mujer de brahms. Aparece el cristo guerrillero.

CRISTO GUERRILLERO

El pueblo teme su lugar, el proceso empieza.

Rio de Janeiro. Favela, cristo guerrillero habla por el pueblo.

CRISTO GUERRILLERO

Yo acuso Brahms de invadir los países europeos, asiáticos, africanos y americanos!

Acuso brahms de organizar la guerra psicobacteriológica contra de indios y negros,

judíos y comunistas.

36.

Patio, con columnas. Brahms imita una descripción radiofónica de deportes.

Cristo guerrillero imita una transmisión radiofónica de la bolsa de valores.

La Mujer de Brahms se divierte.

BRAHMS

Nadie es más fuerte que John Brahms, ¡nadie! ¡Yo soy más fuerte del sol! Atención.  
Comunica la comisión de carreras que fue retirada del tercer carril la potranca  
Danuza.

CRISTO GUERRILLERO

La bolsa de valores está subiendo con el alta del dos por ciento por día. Sale  
Brahms, entra Carlos.

BRAHMS

La pasó a Gerson, Gerson a Tostao, Tostao a Zagalo, éste a Nilton Santos, que sirve  
a Pelé y ahora hasta Mané Garrincha... ¡es gol! ¡Es gol, coño! Los caballos corren  
todos juntos, Danuza aun tiene cuerpo... ¡Danuza no fue retirada, no! ¡Está  
corriendo! ¡Está corriendo bien!

CRISTO GUERRILLERO

La bolsa de valores subió del diez por ciento. La OPEP está aumentando el petróleo  
al cincuenta por ciento.

37.

Salvador, Bahía. Procesión marítima. Cristo Indio de pies en la proa de un barco. Música de  
carnaval.

La muchedumbre en la playa. Samba.

Cristo Indio danza con el pueblo.



## **APÉNDICE 4**



## **ENTREVISTAS**

Una gran contribución para el desarrollo del análisis viene de las entrevistas que muy amablemente me concedieron el reconocido crítico y docente de la USP Xavier Ismail, y de Dona Lúcia, madre del director, a los cuales van mis más profundos agradecimientos.

Por una cuestión de practicidad, en el presente trabajo he operado una amplia síntesis de estas entrevistas, habiendo omitido las partes no específicamente pertinentes al tema y algunos breves fragmentos no claramente legibles por causas técnicas. De cualquier forma, la versión completa la tengo disponible en DVD.



**Entrevista a Ismail Xavier, docente de la E.C.A., Universidad de San Pablo, Brasil.  
Con Intervenciones de Henrique Marcuzzo, docente de Psicología del Cine, en la  
Asociación Cultural “Borboleta Violeta” de São Paulo, Brasil (2002)**

*Pregunta: - En cada país hay siempre un director relacionado con Glauber: en Francia Godard, en España Buñuel, en Rusia Eisenstein...*

*I. Xavier: - Son las personas que lo inspiraron; Buñuel y Eisenstein indudablemente, También Pasolini, pero no como inspiración, porque cuando Glauber empezó a hacer películas, Pasolini no se veía en Brasil, pero por ejemplo, hay una relación con el mito y con la forma de pensar la historia del mito; son temas comunes a los dos autores, así como una cierta agresividad estilística en los filmes (...) Pasolini trabajó a una cierta distancia respecto al cine industrial, que fue dilapidado, recusado también por Glauber (...) También existe un vínculo muy fuerte con la religión.*

*Pregunta: - Usted, en sus libros, habla más de religión que de política; la mayor parte de los críticos, en libros y revistas hablan de las películas de Glauber en relación a la política más que al lado mesiánico, místico y religioso. Efectivamente, parece que no tomó nunca una posición política estable.*

*I. Xavier:- Él tomó posición. Hay varias fases. La primera fase, la de los años 60', en la que él hacía parte de esta movilización que hubo entre los intelectuales, en el sentido de pensar en determinadas reformas en Brasil. Estaba en boga al inicio de los años 60' la idea de ejecutar reformas fundamentales, por las cuales se debía necesariamente pasar para resolver cuestiones graves. (...) Después de 1964 también hizo un balance de la experiencia anterior, y *Terra em transe* es un ejemplo. Ahora, en su forma de hacer política, siempre tuvo un peso fundamental la religión, porque ciertas formas de raciocinio que se encuentran en la Biblia están muy presentes en sus filmes, como la cuestión de la idea de salvación, un cierto modo de entender la historia de la humanidad como un camino hecho de sufrimiento y penuria hacia una promesa que se dibuja. En general ésta promesa, para Glauber, pasa por la cuestión mesiánica.*

Entonces, en el caso de *Deus e o diabo* se dijo que el filme era una crítica a la religión; el film era un modo de elaborar la idea de revolución, denunciaba las varias

alienaciones religiosas, pero si miras *Barravento*, tanto como *Deus e o diabo*, la estructura misma del filme es religiosa.

**Pregunta:**- *En Barravento el personaje que parece ser el portador de esta crítica, hace uso él mismo de la religión, ¿cierto?*

**I. Xavier:** - No por casualidad mi tesis se llamaba «la narración contradictoria», en donde hay un análisis crítico interesante: Glauber es un cineasta que oponiendo dos cosas tiende un drama interior, que era el suyo, porque tenía una cierta actitud irreverente, polémica.

**Pregunta:**- *era impulsivo, todas las veces que decía algo se contradecía, ¿que piensa usted?*

**I. Xavier:**- Creo que esta convivencia de sentimientos, de ideas, y esta voluntad que tenía de incluir todo, y todo debía caber en su mundo, generó este estilo, su cine tiene esta energía. Intentó inventar este cine para explicar lo que luego, aunque alegóricamente, vemos en sus filmes, que es siempre los dos lados de una misma moneda, tan presentes que conviven.

**Pregunta:**- *René Gardies dijo de Glauber que en sus películas parece hacer una constante referencia al pueblo, pero que al mismo tiempo el pueblo no está presente en estos, ¿usted que piensa?*

**I. Xavier:** - Está presente, *Barravento* es un ejemplo.

**Pregunta:** - *Parece que no tenga un papel importante. Por esto puede ser que a Brasil no gustaban sus filmes, ni al pueblo ni a los intelectuales.*

**I. Xavier:** - A los intelectuales les gustó [*Barravento*], ha pasado esto. [Por el contrario] un filme que creó unanimidad y que a todos les gustó, que llevó a Glauber a un plano superior, fue *Deus e o diabo*; *Terra em transe* ya tenía de por sí una crítica muy fuerte al Partido Comunista Brasileño y no podía entonces no suscitar polémicas. Cualquier persona que viviera la época, sabe quiénes son las personas criticadas allí. Entonces, la

reacción de una parte de las personas que en la época estaban comprometidas políticamente fue de no valorar la película; a los críticos de cine sin embargo les gustó, a otros no.

Curiosamente, era una estética ligada a la idea del partido comunista, y esta idea sostenía la convención de que era necesario trabajar con una idea de esperanza. No encontrar una solución a los problemas sociales generaba una exigencia para la cual el filme debía mostrar que el pueblo era capaz de tomar la iniciativa.

**Pregunta:-** *En Terra em transe él muestra lo contrario, no sólo un hombre que habla en lugar del pueblo, sino que piensa que el pueblo es ignorante: ¿es esto una provocación?*

**I. Xavier:** - Son dos problemas que resolver, el primero es que no se puede trabajar con un tipo de idealización que proyecta, sobre la experiencia social, su voluntad.

Digamos así, yo pienso que las películas de Glauber, en este aspecto, evitaron, de cierta forma positivamente, esta idea de crear un héroe. Por ejemplo, Manuel no es un héroe ejecutor, un héroe poderoso, porque sería recrear una imagen popular completamente idealizada, porque no está en la realidad.

O sea, no hay en Brasil tradiciones tan consolidadas y una cultura popular que traiga un proyecto político de transformación, como en Europa. Tomando el periodo de posguerra en Europa, había organizaciones sociales, había una penetración popular, cualquier persona participaba en el partido; es el caso típico del Partido Comunista Italiano, partido de masa, que tenía una voz propia.

En Brasil, el partido comunista brasileño no tenía esta participación social, y los otros grupos de izquierda eran más jóvenes, porque nacieron en los años 60', que fueron años de diversificación de la izquierda en Brasil, cuando había diferentes tendencias.

**Pregunta:-** *¿no había partidos políticos como el PT hoy? ¿Partidos con una fuerte participación?*

**I. Xavier:-** El partido de los Trabajadores nació en 1982, un año después de la muerte de Glauber. El PT es el resultado del complejo proceso que llevó a una determinada consistencia la lucha sindical y terminó formando una alianza que veía unidos a

intelectuales y a ex militantes de izquierda, los cuales se alejaron y luego regresaron, y que hasta incluyeron en un cierto momento a la Iglesia (...)

Lo que había en la época de Glauber, eran diferentes tendencias de izquierda pero ninguna bastante organizada, tanto como para lograr organizar un comportamiento político de masa. Quien lo conseguía era el Partido Comunista. *Terra em transe* habla de esto, y entonces surgieron las polémicas y la película fue objeto de muchas críticas. Hay una parte de la crítica brasileña que tiende a acusar Glauber del hecho de que no existe una actitud positiva, esta es una posición exagerada, antes de todo porque no es realista, respecto a un lúcido análisis de las cosas, y luego por un dogmatismo que necesariamente tiene que ser usado, llevaría a criticar a Pasolini, a Buñuel, hasta a Eisenstein, artistas que también trabajaban sobre la complejidad de las situaciones y no sobre determinados tipos de pedagogía, (...) es muy probable que en su cabeza él pensara que sería un gran éxito.

El Cinema Novo aprendió, con el tiempo, a estar a la altura de cuestiones como la forma, el lenguaje, no se podía uno esperar que, al inicio de los años 60', en un país como Brasil, un filme hecho en Brasil, de una forma inteligente y discutiendo cuestiones brasileñas, y colocando en la pantalla al mismo Brasil, automáticamente recibiera un gran apoyo. No era posible.

**Pregunta:-** *Glauber sostenía que fuera de Brasil sus películas gustaban solamente por un gusto exótico.*

**I. Xavier:-** Esto es normal. La misma cosa nos pasa a nosotros hoy en día, cuando nos gusta el cine de Kiarostami. Yo no puedo afirmar de tener la absoluta comprensión de su cine, pero puedo decir que consigue comunicarse conmigo. A un cierto nivel me gusta. No puedo transformar este sentimiento en la ilusión de que yo tenga la misma comprensión que un iraní.

La misma cosa pasa con Glauber en los años 60'. Su cine complacía una crítica europea interesada a dos cosas: militancia política y modernidad estética. Su cine era capaz de satisfacer el gusto de "Cahier de Cinéma", de la política de los autores, de grandes cineastas modernos como Godard y Buñuel, porque su estilo era innovador. Esto es un punto clave y además les llevaba un mensaje tercermundista, de transformación, apreciado en Francia, mientras en Italia fue apreciado más por la cuestión política.

*Pregunta:- Actualmente parece que haya sido olvidado en Europa.*

**I. Xavier:** - Efectivamente ha sido olvidado. He estado en Francia hace poco, y por seis meses, en cierta forma noté que no sucede sólo con Glauber. En Francia hoy en día, no ves señales de Godard, son pocos los signos en los que se puede captar la herencia de la Nouvelle Vague.

*Pregunta:- Y aquí en Brasil, ¿ que pasa respecto al Cinema Novo?*

**I. Xavier:**- Muy poco.

*Pregunta:- Parece afirmar que Glauber es el director sobre el que se investiga más aquí en Brasil*

**I. Xavier:**- Sin duda, Glauber es la persona más importante del cine brasileño y sigue siendo una vedette. La obsesión hacia Glauber, en cierta forma, ha sido responsable de una tendencia a discutir sobre todo su personalidad, también a causa del mismo Glauber. Todavía hoy permanece esta tendencia, a querer conocer Glauber como persona más que sus películas. Hoy son raras las retrospectivas, las muestras de sus filmes, pero no obstante él sigue siendo una figura central para Brasil, no ha sido olvidado. Cuando digo olvidado, me refiero a la cuestión estética. La estética de los años 60' todavía es una fuerte presencia en algunos casos como en el "Dogma '95". Hay todavía un diálogo abierto con esa década, pero es normal que en la historia del cine haya un vaivén de movimientos.

*Pregunta:- Glauber no está olvidado por los intelectuales, pero parece no tener contactos con el público fuera del ambiente cinematográfico.*

**I. Xavier:**- No hay este contacto con Rocha pero tampoco con el resto del cine, mejor, hoy la hegemonía del cine americano es mayor.

Hoy todo miran los Oscar, como si fuera la única forma de prestigio, pero cuando yo era un joven "cinéfilo", había esta premiación pero no existía este tipo de interés por ella. Es absurdo que todos miren este conclave político en Los Ángeles.

**Henrique:-** *He estado hace poco en Suecia, y busqué los filmes de Bergman, no sólo no los encontré sino que averigué que pocos los conocían.*

**I. Xavier:-** Te cuento. Hace unos años vino una investigadora suiza buscando material sobre Bergman y yo le pregunté: ¿porqué en Brasil? Y ella me contestó: los críticos brasileños fueron los primeros a apreciar Bergman y divulgar su obra. Brasil tiene una tradición en la comprensión de Bergman muy particular. Esto es algo que pasa con mucho directores; si vas en Italia y preguntas por Antonioni y Fellini, es probable que diversas personas los conozcan pero no conocen sus filmes.

**Henrique:-** *Lo mismo pasa en Japón con Kurosawa...*

**I. Xavier:-** El Cinema Novo, a pesar del poco pública que hubiera podido tener, tenía una circulación comercial, a la época. Se podía ver un film de Glauber en el centro de la ciudad de San Pablo. Yo vi el film *Terra em transe* en varios cines de prestigio, como el Ipiranga. Si tuviéramos que calcular una media de espectadores del Cinema Novo, habría 200 - 400 mil espectadores por film; por más que fuera un cine que ocupaba apenas el 15% del mercado sus filmes se exhibían y eran vistos y hay que recordar que era un cine que no tenía apoyos (...)

**Pregunta:-** *En su libro Alegoría do subdesenvolvimento, usted analiza la alegoría, termino que se liga a la poesía.*

**I. Xavier:-** También a la religión (...) Tanto en Grecia como en la tradición judía, la alegoría tiene un papel fundamental, de renovación de la religión, o sea, cuando el mito entra en crisis, el hombre discute la interpretación del mito, así se llega al alegoría. Se opera una interpretación alegórica del mito. Aquí llega Glauber. El alegorismo de Glauber está del todo insertado en la tradición religiosa; él es un lector de la Biblia, entonces él piensa en la historia.

**Pregunta:-** *Glauber mismo dice haber leído la Biblia y a Nietzsche, Así habló Zaratustra a los catorce años.*

**I. Xavier:-** También *Así habló Zaratustra* es un texto mítico pero en otra clave de lectura, porque Nietzsche está haciendo un contrapunto a la tradición cristiana. Y encontramos también la cuestión de la palabra del profeta, el profetismo es fundamental en este contexto; no por casualidad toma este libro de Nietzsche.

**Pregunta:-** *¿Las últimas películas de Glauber tienen algunos vínculos con la tradición de los años 20', en particular con las teorías del cine como poesía, cine como música, etc.?*

**I. Xavier:-** La generación del Cinema Novo tenía una formación literaria. Glauber, Joaquim, Nelson, David Neves, Jabor, Cacà Diegues, Leon Hirszman, eran todos jóvenes que en otra época hubieran sido escritores, y de hecho fueron también escritores, porque fue una fase de la historia cinematográfica en la cual hacer cine significaba conciliar la voluntad de expresarse y de comprometerse (...) con algo que, se creía, tenía repercusiones políticas. (...) Y había otro elemento fuerte en Brasil que es la tradición del modernismo de los años 20', con el cual se había conservado un diálogo, que fue el primer momento en la historia de Brasil, señalado por una voluntad de intervenir en la cultura de la sociedad.

(...) Yo pienso que el uso de determinados conceptos estéticos generales, para hablar de cine, es legítimo. Estoy a favor de una crítica del cine que mantenga siempre un diálogo con la literatura, la pintura, el teatro, etc. (...) De cualquier forma, soy extremadamente detallado en el análisis fílmico: cámara, montaje, estilo. Tengo un texto que analiza la obra de Glauber desde *Pátio* hasta *Idade da terra*. Allí escribí que lo interesante de Glauber es que junto a esta teatralidad, utiliza la cámara con un estilo documental.

Interesante es la mezcla de una cámara en la mano que observa, como hace un reportero, que no tiene dominio sobre lo que puede pasar, mientras delante se cumple un gran ritual, un gran teatro. Entonces, una de las cosas que Glauber hacía a menudo, era dejar ir, tanto los actores como a la cámara, sin darles información sobre lo que el otro haría.

Este punto es una marca muy fuerte, típica de Glauber y de otros directores de los años 60'. ¿Cuál es la diferencia? Si tú tomas a Godard, él también improvisa (...) En Glauber hay este contraste: lo que pasa detrás de la cámara tiene una regla y un código y

lo que pasa delante de ella tiene otro, diferente. Es dentro este conflicto que se crea su drama.

**Pregunta:-** *¿Por qué la figura de Antonio das Mortes es tan importante para Glauber?*

**I. Xavier:-** Antonio das Mortes es una mezcla de muchas cosas; él cumple con un servicio represivo y al mismo tiempo libera, esta es la contradicción. Hay un detalle, una influencia enorme y muy interesante, del Western y de John Ford (...) Hay visualmente ciertas semejanzas, si tomas una película como *The Search* se ven muchas cosas que tiene que ver con la construcción del personaje. La mayor parte de las veces, las personas a quienes les gusta Glauber, y que no conocen profundamente el cine americano, no buscan este tipo de relación, que va desde Griffith a Ford, y que tiene también una lectura bíblica de la historia.

**Pregunta:-** *¿La amplitud territorial se parece también, no?*

**I. Xavier:-** tienen muchas cosas en común, la colonización, la idea de colonia, el nuevo mundo, los espacios, la violencia, la familia, la tierra (...) Estos problemas son similares. La ausencia del estado, la ausencia de leyes, la ley del más fuerte, el problema del futuro, la construcción de una nación. La única diferencia es que el cine hollywoodiano celebra el mito de la nación lista, ya hecha. Hemos llegado aquí y somos los mejores, celebramos este pasado. Al contrario, Glauber, está desarrollando una idea de nación que debe ser todavía construida. Entonces Glauber es tan mítico como los norteamericanos, sólo que el mito de Glauber es la idea de hacer una revolución para construir una nación que no existe, mientras el cine hollywoodiano, con las mismas bases, hace una celebración mítica de una nación ya hecha. Porque uno es el punto de vista del imperio, el otro es el punto de vista de quien está a la periferia del imperio.

**Henrique:-** *Si tuviera que darnos la esencia de lo que Glauber ha dejado de innovador al mundo, ¿que diría?*

**I. Xavier:-** Lo que sigue: él es un cineasta que tiene la virtud de conseguir saber exactamente desde donde está hablando, donde está, cuál es el punto de vista que debe ser usado para hablar del mundo. Si ser contemporáneos es estar al paso con los

tiempos, es también saber tener tu punto de vista a partir del lugar donde estás, que es un poco lo que la gente vive hoy.



## Entrevista a Dona Lúcia Rocha, madre del director y directora del Museo “Tempo Glauber” en Río de Janeiro (2002)

*Pregunta:- ¿Me hablaría de Glauber?*

*Dona Lúcia:-* (...) Desde pequeño frecuentaba los cines, veía muchos filmes. Entonces íbamos a la iglesia y él me decía:

— ¡Voy si después me llevas al cine!

El comenzó a ir al cine cuando era muy pequeño y me impresionaba que cuando regresaba a casa contaba a sus primos el film, quién era el director, la música, la fotografía; él ya veía todas estas cosas sin haber hecho escuela alguna. Él creó un cine.

A los nueve años había escrito una obra de teatro, *El Hilito de oro* [título original en español], la dirigió, y recitó también como príncipe que se enamoraba de una plebeya. A los trece años terminó el *ginnasio* [entre la primaria y la secundaria] y entró en un colegio privado, donde fue elegido representante del grupo y ya hacía sus discursos sobre la cultura brasileña, sobre las personas más humildes que no podían estudiar. Luego ya no quiso estudiar allí, pidió poder ir a una escuela en donde pudiese estar en contacto con otra gente, gente que supiera qué era la vida, porque decía que los compañeros con que estaba sólo hablaban de moda. Se fue a la escuela pública donde se preparó para la Universidad. (...) pasó a la Facultad de Derecho. Se decidió tarde, unos veinte días antes. Para convencerlo hicimos un pacto: “si pasas el examen te compro un coche!”. No tenía mucho tiempo para estudiar, pero pasó entre los primeros (...) no se graduó porque encontraba inútil recoger un diploma. Han pasado muchos años y la escuela le dio el título Honoris Causa (...) Él no podrá ni saberlo. [Volviendo a la historia anterior] Me envió un telegrama de San Pablo diciéndome que depositara el dinero para el coche. Yo le envié el dinero y él me pidió más diciendo que el coche costaba más porque era de importación. Pero de regreso a Salvador traía consigo una cámara, ¡esa! [me la señala en una mesa de exposición del museo]. Fue aquel el día que dijo esa frase: «con una idea en la cabeza y una cámara en la mano», y agregó: «ahora soy cineasta y nadie puede quitarme esto de la cabeza».

Es una frase que hoy en Brasil se repite a menudo, solo que lamentablemente muchos tiene una cámara y no ideas y los que tienen buenas ideas siguen sin cámara.

Con esta [cámara] hizo *Patio* y *Barravento*. *Patio* la hizo a los 17 años, o sea, el año en que pasó el examen para la facultad. (...) Luego llegó la dictadura en Brasil y él sufrió mucho, nunca tuvo miedo, continuaba hablando, pedía sobre todo independencia, pero al gobierno no le gustaba [que él hablara]. Hubo una revolución en aquella época y él partió a Europa y pidió asilo en Roma. Antes de irse hizo *Deus e o diabo na terra do sol*. Tenía solo 20 años.

**Pregunta:**- Aunque en Europa siempre pensó en Brasil, su pensamiento quedó allí.

**Dona Lúcia:**- Aquí en Brasil hablar de él fue totalmente prohibido, en ningún caso se podía pronunciar su nombre en los periódicos, porque a veces los periódicos decían que él estaba en Latino América. Entonces la policía venía a mi casa y era una tortura muy grande. Venían en casa para buscar información y ponían boca abajo toda la casa, lo buscaban mientras que él no podía estar aquí (...) antes de todo esto rodó *Terra em transe* y esta película fue secuestrada y prohibida. *Cabezas cortadas* no fue lanzada aquí en Brasil, y fue proyectada sólo después de que regresara del exilio.

**Pregunta:**- Usted ¿qué pensaba de las películas de su hijo? Eran muy experimentales para la época y por eso recibieron muchas críticas.

**Dona Lúcia:**- Glauber fue muy criticado, es verdad. Por ejemplo, cuando se estrenó *Terra em transe* la crítica fue terrible, pero actualmente es uno de los filmes más buscados, ahora se empieza a entenderlo y se intenta de nuevo de hablar del film. Es una película muy actual y contiene grandes verdades. Usted me hizo una pregunta antes de la entrevista, sobre cómo nació este museo. Ha sido una de las cosas más difíciles de mi vida. Trabajé siempre con Glauber desde que era pequeño y escribió esa pieza de teatro, *El Hilito de oro*. Él me eligió como directora de arte y de vestuario, cosa que luego hice en otras películas. Yo hacía los vestidos, por eso permanecí muy ligada al cine de Glauber.

Aquí en Brasil, no sé en Italia, pasa que es muy difícil encontrar los medios para hacer cine o cualquier otra actividad. Yo estoy luchando desde hace 20 años para no dejar morir la obra de Glauber, he perdido una hija de 14 años, que era la segunda después de Glauber, (...) Luego mi marido sufrió un accidente y quedó inválido, luego murió otra hermana de 11 años. Luego Anecy Rocha, que era una actriz muy famosa,

hizo 12 filmes en Brasil, era considerada la musa del cine brasileño, se cayó del ascensor. En 1980 murió mi marido y un año después Glauber. Yo me he quedado sola, triste, pero tenía en mis manos una obra muy importante, la de Glauber, que era mía también, y que es vuestra también, no podía dejar que se perdiera. Entonces empecé a buscar todo el material posible para reunir su obra y hacer una retrospectiva. Glauber me decía siempre que si conseguía hacer esto hubiera sido una gran ayuda para él y los jóvenes brasileños: construir una asociación generadora de cultura cinematográfica, que diera la posibilidad al mundo entero de conocer su obra aún desconocida para muchos y me eligió como dueña de esta obra. No sé porque le creí, he puesto en él toda mi confianza, he invertido todo en su trabajo, yo era bastante rica y me he quedado sin nada. La última cosa que hice fue vender una casa que tenía para hacer su última película *A idade da terra* y le di todo el dinero porque sé que aquí en Brasil es muy difícil conseguir dinero para hacer un film. (...) Glauber me enseñó cómo montar este museo. He viajado por todo el mundo para recuperar sus cosas, el gobierno me ayudó un poco (...) Sarney, que era también amigo de Glauber, me dio esta casa, estaba en ruinas cuando la tomé, estuve a los festivales de Venecia, de Cannes. Iba y hablaba de la obra de Glauber. Pedía sólo el material, nunca dinero. Hoy esta casa está registrada, conseguí que el “Tempo Glauber” fuera una entidad no lucrativa (...) Personas de todo el mundo vienen aquí a estudiar a Glauber y esto me da una alegría enorme.

**Pregunta:-** *¿Usted piensa que actualmente las personas empiezan a apreciar Glauber?*

**Dona Lúcia:-** ¡Hay una suerte de carné [que dice] «soy glauberiano»! A mucha gente le gusta [Glauber] aunque parezca increíble. Hay una cosa que encuentro interesante, por ejemplo yendo a los festivales a los que me invitaron; en todos los filmes, tanto cortometrajes como largometrajes, todos los cineastas hacen alguna referencia a Glauber. Hay muchas escenas que se parecen a sus filmes. Y no pasa sólo con el cine. Hay una telenovela que se exhibe ahora en TV *Desejo de mulher* donde el sábado [pasado], uno de los personajes, un gay, quería huir no sé a donde y todos intentan detenerle, y el dice:- “Eu não me entrego não, não me entrego ao tenente, não me entrego ao capitão, eu me entrego so na morte, de parabelo na mão! Mais forte são os

poderes do povo!”<sup>532</sup> (...) Así es hoy en Brasil: se le respeta más que cuando estaba vivo. En vida sufrió mucha persecución.

**Pregunta:-** *¿Entonces, antes de 1981 recibió muchas críticas pero ahora se le revalúa?*

**Dona Lúcia:-** Le dijeron de todo, que estaba loco, que era irreverente, ignorante.

**Pregunta:-** *Hay personas que parecen estar más adelante respecto al tiempo en que viven y por eso no son entendidas. El mismo Glauber afirmó que A Idade da terra se entendería sólo veinte años después.*

**Dona Lúcia:-** Hay mucha gente que todavía no lo ha visto.

**Pregunta:-** *¿Cuando se restaurarán las películas de Glauber?*

**Dona Lúcia :-** Ahora hay muchas innovaciones en este sentido, estoy encontrando contacto para restaurarlas. *Deus e o diabo* es el único que tiene todo listo para ser restaurada, porque es muy difícil restaurarlas todas. Todo lo que tiene a que ver con Glauber es difícil. Parece que se tiene miedo, pero ya he conseguido hacer que se restaure ésta.

**Pregunta:-** *Todas las copias que vi de los filmes de Glauber están muy corrompidas. La idea de sacar un DVD es buena para impulsar el interés hacia la restauración y recuperación de esta obra.*

**Dona Lúcia:-** Así dejaría de preocuparme. No quiero dinero, sólo la recuperación de esta obra. *Deus e o diabo* está en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, es una de las mejores copias del film. Ha sido también clasificado entre los mejores 10 filmes del mundo (...) Glauber ha sido considerado para los del *Cahier du cinéma* entre los 15 mejores directores (...) Franceses y italianos se apasionan por Glauber (...) él dibujaba mucho, escribía mucho, luego tomaba el papel y lo tiraba, yo lo recogía, le ponía un

---

<sup>532</sup> Este es un diálogo de *Deus e o diabo na terra do sol*.

pañuelo de seda y lo planchaba, los guardaba. Tengo 600 cartas tuyas, ya he publicado 230 más, otras 300 no están catalogadas. ¿Leíste el libro *Cartas ao mundo*?<sup>533</sup>

**Pregunta:-** *Sí, ¡es seguramente muy útil a la hora de entender lo que Glauber pensaba, también las cartas eran para él un medio para expresarse!*

**Dona Lúcia:-** Las cartas que escribía a los amigos, cuentan de veras lo que él pensaba, sin restricciones, era muy abierto, muy liberal, nunca tuvo miedo de decir lo que pensaba.

**Pregunta:-** *Hay un director italiano, Fellini, del cual se cuenta que murió de tristeza porque ya nadie creía en su cine. No le financiaron para hacer nuevas películas, un poco como Glauber, ¿no?*

**Dona Lúcia:-** Cuando Glauber murió, muchos se preguntaron como había muerto, de qué cosa había muerto. Glauber había muerto de cáncer, de sida, de leucemia, pero nada de esto. Hubo periodistas que no tuvieron respeto hacia él y empezaron a distorsionar las noticias (...) Glauber murió de ninguna enfermedad, murió de Brasil, murió porque lo censuraban y no lo aceptaban. Quería vivir libre en Brasil y Brasil le dio siete años de exilio. Por un lado estuvo bien, porque tuvo la oportunidad de viajar por toda Europa, yo recibía cartas que decían: “estoy en el aeropuerto de Egipto”, “o de Moscú”. Viajó mucho porque viajando tenía la libertad que quería.

**Pregunta:-** *Desde el 64' hasta el 81' fueron años muy difíciles. Uno no puede entenderlo si no lo ha vivido, lo que es vivir bajo censura.*

**Dona Lúcia:-** Yo fui una de estas personas que no podía hablar. Permanecí años sin saber de Glauber, porque las cartas eran secuestradas. Cuántas veces he ido al aeropuerto mirando si reconocía a alguien que había estado en Italia, sólo para que me dijeran algo de Glauber, no podía mandarle cartas, también las cosas más íntimas tenía que contarlas de viva voz, porque la gente tenía miedo del control al aeropuerto.

---

<sup>533</sup> G. Rocha. *Cartas ao mundo* (organización de Ivana Bentes), Companhia das letras, San Pablo, 1997. Cfr. Bibliografía.

**Pregunta:-** *¿También controlaban su casa y sus movimientos?*

**Dona Lúcia:-** Vivía en Rua das Palmeiras xx, tocaban a la puerta: “Buscamos a Dona Lúcia”, “Soy yo”, “Debo entrar en su casa”, “¿Cómo que entrar en mi casa!”, “Soy de la policía”. Entraban, revisaban todo y decían “¿Dónde está su hijo?”, “¿Mi hijo está en exilio!” (...) He aprendido una cosa muy importante con el ministro de Justicia que era a la época Magalhães. Él era de derecha, y sin embargo fue un gran amigo mío, y me decía: “Todas las veces que hables con la policía tú no sabes, no ves, no conoces”... ¡Pero Glauber consiguió hacer las películas que quería, lo consiguió, sí!

# BIBLIOGRAFÍA

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- AA.VV., (1988) *Hojas de cine, textos y documentos*, 3 vol. Fundación Mexicana, México.
- Amar Rodríguez, V. M. (1994) *El cine nuevo brasileño (1954-1974)*, Dykinson, Madrid.
- Artaud, A. (1982) *El Cine*, Alianza, Madrid.
- Aub, M. (1985) *Conversaciones con Buñuel*, Aguilar, Madrid.
- Aumont, J.; Marie, M. (1993) *Análisis del film*, Paidós, Barcelona.
- Aranda, F. (1975) *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Lumen, Barcelona.
- Avellar, J.C. (2002) *Glauber Rocha*, Cátedra, Madrid.
- Avellar, J.C. (2002) “Glauber por José Carlos Avellar”, [www.jbonline.terra.com](http://www.jbonline.terra.com).
- Averburg, S. (1997) “Glauber a utopia do novo Krysto”, en: *Cinemas*, No. 3, enero-febrero.
- Bazin, A. (1999) *Che cosa é il cinema?*, Garzanti, Milán.
- Beristáin, H. (1988) *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México.
- Bellos, A. (2003) “El futbol y Brasil”, *Letras Libres*, N° 58, octubre, México.
- Bamonte, D. (2002) *Afinidades eletivas: o dialogo do Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)*, Tesis de Doctorado, ECA-USP, San Pablo.
- Bamonte, D. (2003) “Entrevista con Duvaldo Bamonte”, realizada por Daniela Stara, en: Stara, Daniela, *Glauber Rocha e il Cinema Novo: Analisis del Film “A idade da terra”*, Tesis de Laurea (Orientación: Cinema, Especialidad: Filmologia), DAMS, Universidad de Bolonia, Julio 2003 (inédita).
- Bellumori, C. (1975) *Glauber Rocha*, La Nuova Italia, Florencia.
- Bentes, I. (2002) “Terra de fome e sonho: o paraíso material de Glauber Rocha”, Biblioteca On Line de Ciencia e Comunicação, Universidade de Beira Interior-Covilhã, Portugal, [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt).
- Bordwell, D.; Thompson, K. (1998) *Storia del cinema e dei film dal dopoguerra a oggi*, Castoro, Milán.
- Buache, F. (1976) *Luis Buñuel*, Labor, Madrid.
- Buñuel, L. (1961) *Cuadernos de Cine de la Universidad de México*, vol. XVI.
- Buñuel, L. (1996) *Mi último suspiro*, Plaza & Janés, Barcelona.
- Calasso, R. (1988) *Le nozze di Cadmo e Armonia*. Adelphi, Milán.
- Caprara, V. Norci, F. y Ranvaud, D. (ed.) (1988) *Bye Bye Brasil: il cinema brasiliano fra tradizione e rinnovamento 1970/1988* (25° Edizione degli Incontri Internazionali del cinema – Incontro con il cinema brasiliano - Sorrento 23-29 ottobre 1988) La Casa Usher, Florencia.
- Castro, A. (1981) “El pensamiento cinematográfico de Luis Buñuel”, en: Lara, A. (ed). *La imaginación en libertad (Homenaje a Luis Buñuel)*, UCM, Madrid.
- Castro, A. (2001) “Evolución y permanencia de las obsesiones en Buñuel”, en: Castro, A. (ed.) *Obsesión(es)Buñuel*, Ocho y Medio/Asociación Luis Buñuel, Madrid.
- Chauí, M. (1989) *Cultura e democracia*, Cortez, San Pablo.
- Clarival, P. (1959) “A cruz na praça”, *Jornal do Brasil*, 22 de agosto.
- Gaitán, P. y Rocha, A. (ed.) (2004) *Del hambre al sueño: Obra, política y pensamiento* (catálogo), MALBA Museum, Buenos Aires.
- Gardies, R. (1974) *Glauber Rocha*, Cinéma d’Aujourd’hui, Paris, Seghers.

- Gerber, R. (1977) *Glauber Rocha*, Paz e Terra, Río de Janeiro.
- Giusti, M; Melani, M.(ed.) (1995), *Prima e dopo la rivoluzione*, Lindau, Turín.
- Guevara, A. (2002) *Un sueño compartido*, Iberautor, Madrid.
- De Santillana; Von Dechend (2006) *Il mulino di Amletto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo* (traducido de la versión inglesa: *Hamlet's Mill an essay on Myth and the Frame of Time* de 1983 y de la revisión de la edición alemana del 1993), Adelphi, Milán.
- Eliade, M. (1973) *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid.
- Eliade, M. (1975) *El mito del eterno retorno*, Alianza, Madrid.
- Eliade, M. (1985) *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Desde la época de los descubrimientos hasta nuestros días*, Herder, Barcelona.
- Eliade, M. (1991) *Mitos, sueños y misterios*, Grupo Libro 88, Madrid.
- Eliade, M. (1994) *Mito y realidad*, Labor, Colombia.
- Ferrari, M. (1999) *Ti ricordi Glauber*, Sellerio, Palermo.
- Hernández, R. (2008) “Las dos muertes de Glauber Rocha. El cine brasileño entre la estética del hambre y la dietética del espectáculo”, en *Revista de Occidente*, n. 321, Madrid, febrero.
- Küng, H. (2007) *La Iglesia Católica*, Debate, Barcelona.
- Lafaye, J. (1977) *Quetzalcóatl y Guadalupe*, FCE, México.
- Lara Peinado, F. (1997) *Poema de Gilgamesh*, Tecnos, Madrid.
- Luxemburgo, R. (1976) “La revolución rusa”, en: Idem, *Obras escogidas*, volumen II, Pluma, Bogotá.
- Magalhães, A. C. (2002) “Glauber por Antonio Carlos Magalhães” [www.jbonline.terra.com](http://www.jbonline.terra.com).
- Naghib, L. (2000) “El cine nuevo bajo el espectro del cinema novo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 601-602, julio-agosto.
- Nemer, S. R. (2007) *Glauber Rocha e a literatura de cordel: uma relação intertextual*. Casa Rui de Barbosa, Río de Janeiro.
- O’Gorman, E. (1993) *La invención de América*, México, FCE.
- Orell García, M. (2006) *Las fuentes del nuevo cine latinoamericano*, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso.
- Pasolini, P. P. (2001) *Pasolini per il cinema*, volumen 2, Mondadori, Milán.
- Paz, O. (1990) *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Seix Barral, Barcelona.
- Paz, O. (2000) *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*, Galaxia Gutenberg, Madrid.
- Peralba A. y Xavier, I. (2005) “«La politique et la poésie c’est trop pour un seul homme». A propose de Glauber Rocha: cineaste brésilien (1939-1981)” [incluye una traducción integral de ‘Eztetyka do sonho’-‘Esthétique du rêve’], en *Cultures & Conflits*, n. 59 otoño 2005, puesta en línea el 28 de febrero de 2006 [www.conflits.org/index1896.html](http://www.conflits.org/index1896.html)
- Pierre, S. (1987) *Glauber Rocha*, Collection “Auteurs”, Cahiers du Cinéma, París.
- Rocha, G. (1961) “Arraial, Cinema Novo e a camara na mão”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 agosto.
- Rocha, G. (1962) “Glauber começa no dia 20 filme com título literário que é melhor para sertão”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 5 noviembre.
- Rocha, G. (1963) *Revisão critica do cinema brasileiro*, Civilização brasileira, Río de Janeiro.
- Rocha, G. (1965a) *Deus e o Diabo na terra do sol*, Civilização brasileira/S.A., Río de Janeiro.
- Rocha, G. (1965b) *Revisión critica del cine brasilero*, ICAIC, La Habana.

- Rocha, G. (1971) *Revisión crítica del cine brasileño*, Fundamentos, Madrid.
- Rocha, G. (1975) “Conversazioni con Glauber Rocha 1” y “Conversazioni con Glauber rocha 2”, entrevistas de Hribar J. y Graziani G., en: *Filmcritica*, n. 256, agosto.
- Rocha, G. (1979) “Cabezas Cortadas de Glauber Rocha”, en *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 junio.
- Rocha, G. (1981a) *Revolução do cinema novo*, Alhambra/Embrafilme, Río de Janeiro.
- Rocha, G. (1981b) “Entrevista con Glauber Rocha”, en: AA.VV. *Brasile Cinema Novo e dopo*, Marsilio, Venecia, 1981, pp. 243-254; [Tomado de: ed. Pereira M.; Buarque de Holanda H., *Patrulhas ideologicas*, Brasiliense, São Paulo, 1980.]
- Rocha, G. (1985a) *O século do cinema*, Alhambra, Río de Janeiro, 1985.
- Rocha, G. (1985b) *Roteiros do terceyro mundo* (ed. Senna O.), Embrafilme/Alhambra, Río de Janeiro.
- Rocha, G. (1986a) *Scritti sul cinema/Glauber Rocha*, (ed. Micciché L.) Mostra internazionale del cinema, La biennale, Venecia.
- Rocha, G. (1986b) *Glauber Rocha: saggi e invettive sul nuovo cinema: antologia da Revolução do cinema novo*, (ed. Micciché L.), ERI, Torino.
- Rocha, G. (1997) *Cartas ao mundo*, (Correspondencia: ed. Bentes I.), Companhia das letras, San Pablo.
- Rocha, (1997b) “A idade da terra, um aviso aos intelectuais”, en: *Cinemais*, No. 3, enero-febrero.
- Rocha, G. (2003) *Revisão crítica do cinema brasileiro* (ed. Xavier I. y Massi A.), Cosac Naify, San Pablo.
- Rocha, G. (2004) *Revolução do cinema novo* (ed. Xavier I. y Massi A.), Cosac Naify, San Pablo.
- Rocha, G. (2006a) *O século do cinema* (ed. Xavier I. y Massi A.), Cosac Naify, San Pablo.
- Rocha, G. (2006b) “Entrevista: Glauber Rocha”, en *ALCEU*, v. 7, n. 13, Julio/Diciembre, Río de Janeiro.
- Santander, H. N. (2002) “Luis Buñuel, director existencial”, *Espéculo*, núm. 20, UCM, Madrid.
- Sarney, J. (2002) “Glauber por José Sarney”, en [www.jbonline.terra.com](http://www.jbonline.terra.com).
- Schwarze, M. (1988) *Luis Buñuel*, Plaza & Janés, Barcelona.
- Sganzerla, R. (2002) “Glauber por Rogelio Sganzerla”, en [www.jboline.terra.com](http://www.jboline.terra.com).
- Stam, R. (1975) “Análisis de Terra em Transe”, carta y análisis, mecanografiados de 18 páginas, enviados por Robert Stam a Jean Claude Bernadet, fechada el 2 de junio de 1975. Fotocopia de mi posesión. Original en el archivo del MAM, Río de Janeiro.
- Stam, R; Johnson, R. (1995) *Brazilian Cinema* (Edición Revisada), Columbia University Press, New York.
- Teixeira Gomes, J.C. (1997) *Glauber Rocha esse vulcão*, Nova Fronteira, Río de Janeiro.
- Torres A.M. (2005), *Buñuel y sus discipulos*, Huerga y Fierro, S.L.U., Madrid.
- Xavier, I. (1983) *Sertão mar*, Embrafilme/Brasiliense, San Pablo.
- Xavier, I. (1993) *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, Brasiliense, São Paulo.
- Xavier, I. (2001) *O cinema moderno*, Paz e Terra S/A, São Paulo.
- Vanoye, F.; Goliot-Lété, A. (1998) *Introduzione all'analisi del film*, Lindau, Turín, 1998.
- Veloso, C. (1997) *Verdade Tropical*, Companhia des Letras, San Pablo.
- Villaça, M. M. (2002) “America Nuestra-Glauber Rocha e o cinema cubano”, en *Revista Brasileira de Historia*, volumen 22, núm 44, San Paolo, [www.scielo.br](http://www.scielo.br).

## TEXTOS CONSULTADOS

- Amico, G. (ed.) *Il cinema brasiliano*, S.I. Silva, Génova, 1961.
- Bernardet, J.C. *Brasil em tempo de cinema*, Civilização brasileira, Río de Janeiro, 1967.
- Moreira da Costa, F. (ed.) *Cinema moderno/Cinema Novo*, S.A., Río de Janeiro, 1966.
- Rocha, G. *Riverão sussuarana*, Record, Río de Janeiro, 1977.
- Rocha, G. *Poemas eskolhydos de Glauber Rocha*, (ed. Maciel P.) Alhambra, Brasilia, 1989.
- Salles Gomes, P.E. *Cinema: Trajetoria no subdesenvolvimento*, Paz e Terra, San Pablo, 1996.
- Vasconcellos, G. F. *Glauber Patria Rocha Livre*, SENAC, San Pablo, 2001.

## FILMOGRAFÍA CITADA

- A idade da terra* (1980) Glauber Rocha [DVD, Ed. Colección Glauber Rocha, ed. restaurada y remasterizada, Barcelona, Cameo, 5 discos, Wanda Films, 2008]
- Antonio das Mortes* (1969) Glauber Rocha [DVD ed. restaurada y remasterizada, Cameo, Wanda Films, 2008]
- Barravento* (1961) Glauber Rocha [DVD, Ed. Colección Glauber Rocha, ed. restaurada y remasterizada, Barcelona, Cameo, 5 discos, Wanda Films, 2008]
- Belle de Jour* (1966) Luis Buñuel [DVD, Filmax, Manga Films, 2006]
- Cabezas Cortadas* (1970) Glauber Rocha [DVD, procedencia Museo Tempo Glauber]
- Cancer* (1972) Glauber Rocha [procedencia: RAI]
- Claro* (1975) Glauber Rocha [procedencia: RAI]
- Der leone have sept cabeças* (1970) Glauber Rocha [VHS de mi propiedad, copia desde 35mm, no restaurada y conservada en el Museo Tempo Glauber]
- Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) Glauber Rocha. [DVD doble ed. restaurada y remasterizada, Riofilme, Cinemateca brasileira, Estudios Mega, Coleção Glauber Rocha, Versátil Home Video 2005].
- Di* (1977) Glauber Rocha
- El ángel exterminador* (1962) Luis Buñuel [DVD, Barcelona, Tribunda Pictures, Video Mercury Films, D.L., 3 discos, 2008]
- El bruto* (1952) Luis Buñuel [DVD, Colección: Luis Buñuel: la etapa mexicana / Luis Buñuel, Barcelona, Cameo, 3 discos, Ed. coleccionista imagen restaurada. Wanfa Films]
- El discreto encanto de la burguesia* (1972) Luis Buñuel [procedencia: Grupo de Investigación GIIAC]
- El fantasma de la libertad* (1974) Luis Buñuel [DVD, Madrid, Universal Pictures Iberia, 1 video, 2008]
- Ese oscuro objeto del deseo* (1977) Luis Buñuel [DVD, Madrid, Universal Pictures Iberia, 1 video, 2008]
- La edad de oro* (1930) Luis Buñuel [procedencia: Grupo de Investigación GIIAC]
- Las Hurdes* (1933) Luis Buñuel [procedencia: Grupo de Investigación GIIAC]
- La muerte en ese jardín* (1956) Luis Buñuel [DVD, Colección: Luis Buñuel: la etapa mexicana / Luis Buñuel, Barcelona, Cameo, 3 discos, Ed. coleccionista imagen restaurada. Wanfa Films]
- La vía láctea* (1969) Luis Buñuel [procedencia: Grupo de Investigación GIIAC]

*Terra em transe* (1967) Glauber Rocha. [DVD doble ed. restaurada y remasterizada, Versátil Home Video y Riofilme 2006]

*Los Olvidados* (1950) Luis Buñuel [DVD, Barcelona, Side Street, 1 video, 2006]

*Nazarín* (1958) Luis Buñuel [DVD, Ed. Colección Luis Buñuel, Valladolid, Divisa Home Video, 1 caja de 4 discos, 2008]

*Subida al cielo* (1951) Luis Buñuel [DVD, Colección Luis Buñuel, Barcelona, Televisa, DeAPlaneta, D.L., 1 lata de 6 discos, 2007]

*Un perro Andaluz* (1929) Luis Buñuel [procedencia: Grupo de Investigación GIIAC]

*Viridiana* (1961) Luis Buñuel [DVD, Barcelona, Tribunda Pictures, Video Mercury Films, D.L., 3 discos, 2008]

## FILMOGRAFÍA DE GLAUBER ROCHA

**PATIO Brasil, 1959, 35mm, ficción, cortometraje, 11 min. BN.**

Dirección: Glauber Rocha. Fotografía: José Ribamar de Almeida y Luiz Paulino dos Santos. Montaje: Souza Jr. Guión: Glauber Rocha. Música: Concreta. Actores: Solon Barreto y Helena Ignez.

**CRUZ NA PRAÇA Brasil, 1959, 35 mm, ficción, cortometraje, BN. [perdido]**

**BARRAVENTO Brasil, 1961, 35mm, 80 min. ficción, largometraje, BN.**

Dirección: Glauber Rocha. Producción: Iglu Filmes. Fotografía: Tony Rabatony. Montaje: Nelson Pereira Dos Santos. Guión: Glauber Rocha, José Telles de Magalhães, sobre una idea de Luis Paulino Dos Santos. Música: Washington Bruno y Batatinha. Actores: Antônio Sampaio, Luiza Maranhão, Lucy Carvalho, Aldo Teixeira y Lídio Silva.

**DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL Brasil, 1964, 35mm, 125 min. ficción, largometraje, BN.**

Dirección: Glauber Rocha. Producción: Copacabana Filmes. Fotografía: Waldemar Lima. Montaje: Rafael Valverde. Guión: Glauber Rocha. Música: Heitor Villa Lobos, Sergio Ricardo, textos de Glauber Rocha. Actores: Geraldo del Rey, Yoná Magalhães, Maurício Do Valle, Othon Bastos, Lídio Silva, Sônia Dos Humildes, Marrom, Antonio Pinto.

**AMAZONAS AMAZONAS Brasil, 1966, 35mm, 15 min. documental, medimetraje, color.**

Dirección: Glauber Rocha. Producción: Departamento de Turismo e Promoções do Estado do Amazonas. Fotografía: Fernando Duarte. Montaje: Glauber Rocha. Música: Heitor Vila-Lobos.

**MARANHAO 66 Brasil, 1966, 35mm, 11 min. documental, cortometraje, BN.**

Dirección: Glauber Rocha. Producción: Mapa Filmes y Difilm. Fotografía: Fernando Duarte. Montaje: Joao Ramiro Melo. Música: Sonido directo.

**TERRA EM TRANSE Brasil, 1967, 35mm, 115 min. ficción, largometraje, BN.**

Dirección: Glauber Rocha. Producción: Mapa filmes y Difilm. Fotografía: Luiz Carlos Barreto. Montaje: Eduardo Escorel. Guión: Glauber Rocha. Música: Sergio Ricardo,

directo por Carlos Monteiro de Souza con el cuarteto Edson Machado; Carlos Gomes; Villa Lobos; Verdi; Canto negro Aluê del candomblé de Bahia y samba de favela. Actores: Jardel Filho, Glauce Rocha, Paulo Autran, José Lewgoy.

**1968 Brasil, 1968, 35mm, documental, cortometraje, BN.**

Dirección: Glauber Rocha y Afonso Beato. Fotografía: Afonso beato.

**O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO / ANTONIO DAS MORTES Brasil, 1969, 35mm, 95 min. ficción, largometraje, Color.**

Dirección: Glauber Rocha. Producción: Mapa Filmes. Fotografía: Afonso beato. Montaje: Eduardo Scorel. Guión: Glauber Rocha. Música: "Unkrimakrimkrim" y "Ritmetrom" de Marlos Nobre; "Coirana" de Walter Queiros; "Antonio das Mortes" de Sergio Ricardo; y música folclórica de Bahia y Minas. Actores: Mauricio Do Valle, Odette Lara, Othon Bastos, Hugo Caravana, Jofre Soares, Rosa Maria Penna, Lorival Pariz.

**CABEZAS CORTADAS España, 1970, 35mm, 95 min. ficción, largometraje, Color.**

Dirección: Glauber Rocha. Producción: Barcelona Profilmes S.A. (España), Barcelona Filmscontacto (España) y Mapa Filmes (Brasil). Fotografía: Jaime Deu Casas. Montaje: Eduardo Scorel. Guión: Glauber Rocha. Actores: Francisco Rabal, Pierre Clémenti, Víctor Israel, Emma Cohen, Luis Ciges, Manuel Esteban, Rosa Maria Penna.

**DER LEONE HAVE SEPT CABEÇAS Congo, 1970, 35mm, 95 min. ficción, largometraje, Color.**

Dirección: Glauber Rocha. Producción: Polifilm Roma. Fotografía: Guido Cosulich. Montaje: Eduardo Scorel y Glauber Rocha. Guión: Glauber Rocha y Gianni Amico. Música: Folklore africano; una versión de la "Marsellesa" cantada por Clementina de Jesús. Actores: Rada Rassimov, Jean-Pierre Léaud, Giulio Brogi, Hugo Carvana, Gabriele Tinti, René Kold-hofer, Baiack, Miguel Samba, André Segolo, Aldo Bixio.

**CÂNCER Brasil, 1972, 16mm, 86 min. ficción, largometraje, B/N.**

Dirección: Glauber Rocha. Producción: Mapa Películas (Brasil); Gianni Barcelloni, RAI, Radiotelevisione (Italia). Fotografía: Luis Carlos Saldanha. Montaje: Tineca e Mireta. Actores: Odete Lara; Hugo Carvana; Antonio Pitanga; Eduardo Coutinho; Rogério Duarte, Hélio Oiticica, José Medeiros, Luís Carlos Saldanha y Zelito Viana.

**HISTÒRIA DO BRASIL Cuba/Italia, 1974, 35mm, 158 min. documental, largometraje, BN.**

Dirección: Glauber Rocha y Marco Madeiros. Producción: ICAIC y Renzo Rossellini. Guión: Glauber Rocha y Marcos Madeiros. Locutor: Jirges Ristum. Voces: Glauber Rocha y Marcos Madeiros.

**AS ARMAS E O POVO Portugal, 1975, 35mm, 80 min. documental, largometraje, BN.**

Dirección: Glauber Rocha y Trabajadores de la Actividad Cinematográfica de Portugal. Producción: Trabajadores de de la Actividad Cinematográfica de Portugal.

**CLARO Italia, 1975, 35mm, 110 min. ficción, largometraje, color.**

Dirección: Glauber Rocha. Producción: DPT-SPA. Fotografía: Mario Gianni. Montaje: Carlo Reali, Cristina Tullio-Altan. Guión: Glauber Rocha. Actores principales: Juliet

Berto, Glauber Rocha, Carmelo Bene, Luis Maria Olmedo, Tony Scott, Bettina Best, Yvon Taylor, Lpuis Waldon, Jirges Ristum, Anna Carini, Francesco Serao, Peter Adarire, Jarine Janet, Luciana Liquori. Música original: Vincenzo Bellini, Heitor Villa-Lobos. Decoración de escena: Gianni Barcelloni. Vestuario: Metka kosak.

**DI Brasil, 1977, 16 mm, 18 min. documental, cortometraje, color.**

Dirección: Glauber Rocha. Guión: Glauber Rocha. Director de fotografía: Mário Carneiro, Nonato Estrela. Montaje: Roberto Pires. Actores principales: Joel Barcelos, Marina Montini, Antonio Pitanga. Música original: Heitor Villa-Lobos, Pixinguinha, Paulinho da Viola, Lamartine Babo, Jorge Ben. Producción: Embrafilme.

**JORGE AMADO NO CINEMA Brasil, 1977, 16mm, 50 min. documental, largometraje, color.**

Dirección: Glauber Rocha. Producción: Embrafilme. Fotografía: Walter Carvalho, Nonato Estrela y Glauber Rocha. Montaje: Carlos Cox.

**A IDADE DA TERRA Brasil, 1980, 35mm, 160 min. ficción, largometraje, color.**

Dirección: Glauber Rocha. Producción: Embrafilme, CPC, Glauber Rocha Comunicações Artísticas, Filmes 3. Fotografía: Roberto Pires, Pedro de Morães. Montaje: Carlos Cox, Raul Soares, Ricardo Miranda. Guión: Glauber Rocha. Actores: Maurício do Valle, Jece Valdão, Antonio Pitanga, Tarcísio Meira, Geraldo D'El Rey, Ana Maria Magalhães, Carlos Petrovich, Norma Bengell, Mario Gusmão, Danusa Leão, Gloria X, Paloma Rocha.



## BIBLIOGRAFÍA EXISTENTE

En este apartado he pensado recompilar una bibliografía exhaustiva sobre y perteneciente al director y al movimiento Cinema Novo, incluyendo textos de revista que se repiten, traducidos en varios idiomas o corregidos y ampliados por el mismo autor en el curso de su vida. Es esta una bibliografía extraída y ampliada a partir de la redactada por Lino Micciché en Rocha, 1986a. Se incluirá la bibliografía póstuma y la reimpresión de los libros del director, así como los epistolarios reunidos por amigos y familiares.

## ESCRITOS DE GLAUBER ROCHA

### A- ARTÍCULOS DE CRÍTICA

“Cinema – o western”, en *Mapa*, Salvador, julio 1957.

“Romance brasileiro 57”, en *Angulos*, Salvador, diciembre 1957.

“Plano general”, en *Sete Dias*, Salvador 1957.

“De cinestetica”, en *Angulos*, Salvador, julio 1958.

“Raíces mexicanas de Benito Alazraki”, en *Mapa*, Salvador, agosto 1958.

“A morte passou por perto, O grande golpe, Gloria feita de sangue: tres filmes de Stanley Kubrick genio aos 29 anos”, en *Jornal da Bahia*, Salvador, 2 noviembre 1958.

“Jornal do cinema. Gloria feita de sangue (I)”, en *Jornal da Bahia*, Salvador 4 noviembre, 1958.

“Jornal do cinema. Gloria feita de sangue (II)”, en *Jornal da Bahia*, Salvador, 5 de noviembre 1958.

“Jornal do cinema. A grega mulher de negro”, en *Jornal da Bahia*, Salvador, 8 noviembre 1958.

“Plano de “A morte passou por perto””, en *Jornal da Bahia*, Salvador, 9 noviembre 1958.

“Jornal do cinema”, en *Jornal da Bahia*, Salvador, 12 noviembre 1958.

“Temas para polemica”, y “Jornal do cinema. Cinema nacional sabotado”, en *Jornal da Bahia*, Salvador, 15 noviembre 1958.

“Jornal do cinema. Notas e comentarios de cinema de Bahia”, en *Jornal de Bahia*, Salvador, 4 diciembre 1958.

“Jornal do cinema”, en *Jornal da Bahia*, Salvador, 11 diciembre 1958.

“Industria de cinema na Bahia, y Robatto: 21 anos de lutas pelo cinema da Bahia”, en *Jornal da Bahia*, Salvador, 14 diciembre 1958.

“Jornal do cinema. Rio, zona norte”, en *Jornal da Bahia*, Salvador, 18 diciembre 1958.

“Importancia de Néelson Pereira dos Santos”, en *Jornal da Bahia*, Salvador, 21 diciembre 1958.

“Guido (zona norte) Araujo fala a Jornal da Bahia”, en *Jornal da Bahia*, Salvador, 23 diciembre 1958.

“Jornal do cinema. “Rio, zona norte” (I)”, en *Jornal da Bahia*, Salvador, 24 diciembre 1958.

“Jornal do cinema. “Rio, zona norte”(II)”, en *Jornal da Bahia*, Salvador, 25 diciembre 1958.

“Oklahoma”, en *Jornal da Bahia*, Salvador, 31 diciembre 1958.

“Jornal do cinema .Redenção – primeiro filme Bahiano”, en *Jornal da Bahia*, Salvador, [no se puede leer el dia y el mes] 1958.

“Atenção, Paulo Francis”, en *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 14 enero 1959.

“O intelectual e o cinema”, en *Jornal da Bahia*, Salvador, 25-26 enero 1959.

“Sete pontos: cinema brasileiro”, en *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 5 abril 1959.

“Filme experimental: um tempo fora do tempo”, en *Angulos*, Salvador, mayo 1959.

“Nelson de Araujo e “A companhia das Indias””, en *Jornal da Bahia*, Salvador, 28 junio 1959.

“Reação: “O Pátio””, en *Afirmção*, Salvador, junio 1959.

“Dramaturgia fílmica: Visconti”, en *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 25 julio 1959.

“Trigueirinho Neto: nasce um mercado”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 31 julio 1959.

“C.P.V. (concreto): Nu”, en *Jornal da Bahia*, Salvador, 2 agosto 1959.

“Camus: Bahia no roteiro de “Os Bandeirantes””, en *Diario de Noticias*, Salvador, 23 agosto 1959.

“Escola de teatro da Universidade da Bahia: Mr. MacGrow –unidade em função de um clímax” (por G.Rocha y M.Persson), en *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 17 octubre 1959.

“*Orfeu*, metafísica da favela”, en *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 24 octubre 1959.

“Resistencia da ilusão”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 15 noviembre 1959.

“Introdução ao cinema brasileiro”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 noviembre 1959.

“Anthony Mann, autor de filmes”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 6 diciembre 1959.

“Cinema: Operação Nordeste”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 diciembre 1959.

“Visconti: filme absoluto”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 17 diciembre 1959.

“Burgues não é o herói que saca a pistola e enfrenta a morte no quente meio-dia”, en “*Diario de Noticias*”, Salvador, 10 enero 1960.

“Resposta a um engano”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 31 enero 1960.

“Detalhes sobre John Ford”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 10 julio 1960.

“Nos bastidores do cinema brasileiro: Rio e São Paulo, 1960”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 31 julio 1960.

“Elevador (ou alcova): Louis Malle”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 7 agosto 1960.

“Fotografias no museu de Arte Moderna”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 14 agosto 1960.

“Exemplo do cinema cubano”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 4 septiembre 1960.

“1ª apresentação mundial do filme de Trigueirinho ; dia 19 Guarany às 22 horas”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 11 septiembre 1960.

“Filme choque”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 25 septiembre 1960.

“Cegonhas soviéticas ou tirania das Belas Artes”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 septiembre 1960.

“O novo filme: Hiroshima”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 2 octubre 1960.

“O preço da idéia”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 9 octubre 1960.

“Conhecendo o cinema espanhol”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 16 octubre 1960.

“Primeira visão de “Hiroshima””, en *Diario de Noticias*, Salvador, 23 octubre 1960.

“Escola de teatro, posto (arte) Canela”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 6 marzo 1960.

“Bossa Nova no cinema brasileiro”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 marzo 1960.

““La dolce vita” derruba prestígio do futebol e quarenta milhões de italianos dizem: Fellini é um Deus”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 20 marzo 1960.

“O Teto, y “Na garganta do diabo” venceu 80 filmes de todo mundo: W. KHOURY”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 27 marzo 1960.

“Vadim (BB) Vadim”, en *Angulos*, Salvador, marzo 1960.

“Jesse James no cinema”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 17 abril 1960.

“Gabriela (ou rífifi à moda do cacau)”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 24 abril 1960.

“Cravo e Canela (ou Jorge diretor de cena)”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 8 mayo 1960.

“Conhecimento de S.M. Ejzenštejn”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 8 junio 1960.

“Editoras: I.C.B. e a Universidade”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 12 junio 1960.

“Na garganta do diabo”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 26 junio 1960.

“Evangelho do poeta”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 30 octubre 1960.

“Quando voam as cegonhas”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 6 noviembre 1960.

“Filme fracasso: “O velho e o mar””, en *Diario de Noticias*, Salvador, 10 noviembre 1960.

“Experiencia Barravento: confissão sem moldura”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 25 diciembre 1960.

“Inconscencia & inconseqüencia da atual cultura bahiana”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 5 febrero 1961.

“Tope a parada Mr. Francis”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 febrero 1961.

“Veia forte no cinema mexicano”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 26 febrero 1961.

“Renascimento no cinema nacional”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 5 marzo 1961.

“Studs: um filme genial perdido na Bahia (Tupi)”, en “*Diario de Noticias*”, Salvador, 12 marzo 1961.

“Reunião (e Sonia)”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 19 marzo 1961.

“Planos Iglu para 1961: cinema Bahia”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 2 abril 1961.

“Cabra bom as teatro”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 16 abril 1961.

“Apresentação de colunista”, en *Jornal da Semana*, Salvador, 22-29 abril 1961.

“O processo cinema”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 mayo 1961.

“Hiroshima: poema verbo-visual: polemica”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 21 mayo 1961.

“Eis a fogueira poeta!”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 28 mayo 1961.

“Mestre Guima nas Oropas”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 4 junio 1961.

“Aventura humana”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 11 junio 1961.

“Cinema Novo e cinema livre”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 julio 1961.

“ineclubismo e alienação” en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 julio 1961.

“*Arraial*, Cinema Novo e a camara na mão”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 agosto 1961.

“Crise política e responsabilidade do Gêicine”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 septiembre 1961.

“Mandacaru Vermelho”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 16 septiembre 1961.

“Depoimento”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 26 noviembre 1961.

“Humberto Mauro e situação histórica”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 octubre 1961.

“Mandacaru Vermelho”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 noviembre 1961.

“Cinema Novo – 2”, en *Angulos*, Salvador, noviembre-diciembre 1961.

“Bom dia, Harry Stone”, en *Jornal da Semana*, Salvador, 2-9 diciembre 1961.

“Visconti e os nervos de Rocco”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 7 enero 1962.

“Rossellini e a mística do realismo”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 28 enero 1962.

“Os jovens fazem cinema” (escrito por G.Rocha con M. Borges), en *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 17 marzo, 1962.

“O pagador de promesas”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 8 abril 1962.

“Miséria em paisagem de sol”, en *Movimento*, Rio de Janeiro, junio 1962.

“Rossellini & De Sica: De Crápula a Herói, y O eclipse”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 2 septiembre 1962.

“Cinema Novo, fase morta”, en *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 26 septiembre 1962.

“Tocaia Roberto e Shindler”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 4 noviembre 1962.

“Nosso senhor Buñuel”, en *Senhor*, Rio de Janeiro, 1962.

“Miguel Torres bom capra”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 6 enero 1963.

“Cinema Brasileiro 1962”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 13 enero 1963.

“Morte à fera”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 10 febrero 1963.

“Porto das Caixas”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 17 febrero 1963.

“Porto das Caixas”, en *Senhor*, Rio de Janeiro, febrero 1963.

“Nota sobre David”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 10 marzo 1963.

“Cinema brasileiro hoje”, en *Cultura Contemporanea*, Porto Alegre, n.2 abril-diciembre 1963.

“Documentários: Arraial do Cabo a Aruanda”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 agosto 1963.

“Esboço de uma escola bahiana”, en *Diario de Noticias*, Salvador, 22 diciembre 1963.

“Depoimento sobre A Grande Feira”, en *Associação dos Críticos Cinematográficos da Bahia*, Salvador, Col. Documento, 1963.

“Os fuzis de Ruy Guerra”, en *O Jornal*, Rio de Janeiro, 20 septiembre 1964.

“O esclarecimentos do autor”, en *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 10 diciembre 1964.

“Uma estética da fome” (texto leydo en el congreso “Tercer Mundo y Comunidad mundial” presentado durante las discusiones sobre el Cinema Novo, en ocasión de la retrospectiva realizada, bajo el patrocinio da Columbianum, en Genova en enero de 1965), en *Cinema 60*, n. 51, marzo 1965 con el título de “L’estetica della violenza”; luego en *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 3, julio 1965; *Positif*, Paris, n. 73, febrero 1966; *Cinema 67*, Paris, n. 113, febrero 1967; *Nuestro Cine*, Madrid, n. 60, 1967; *Film*, Hannover, n. 11, noviembre 1968; *Filmcritica*, n. 189, 1968; *Chaplin*, Stockholm, n. 83, agosto-septiembre 1968; *Cineforum*, Bergamo, n. 87, septiembre 1969; *Afterimage*, n. 1, 1970; *Filmoteca*, Mexico, n.19, 1972-73; *Mondoperaio*, n.7, 1975; Riccardo Rossetti (ed.), *Cinemasessantotto*, Quaderni di Filmcritica, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 267-268; *Image et Son*, n.340, junio 1979.

“Amadorismo”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 agosto 1965.  
 “Glauber e a fala do Cinema Novo”, en *Jornal do Brasil*, Rio e Janeiro, 14 abril 1966.  
 “Que século é este?”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 julio 1966.  
 “Mon film c’est le Brésil en transes”, en *Jeune Afrique*, Tunis, 14 mayo 1967.  
 “O grito de Glauber Rocha”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 mayo 67.  
 “L’estetica della fame contro l’etica del profitto”, en *L’Avanti*, Roma, 15 Octubre 1967 y 25 agosto 1981;  
 “Cela s’appelle l’aurore”, en *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 195, noviembre 1967;  
 “O grito de Glauber Rocha” (carta: presentada por J. C. Oliveira), en *Jornal do Brasil*, 21 mayo 1967.  
 “Lucha y destino de un cine personal”, en *Jornal de Cinema*, Porto Alegre, n.1, 1967; luego en *Hablemos de cine*, Lima, n. 47, mayo-junio 1969.  
 “Ud gusta de Jean-Luc Godard?”, en *Libro de cabecera del hombre*, n.3, 1967; luego en *Hablemos de cine*, Lima, n.47, mayo-junio 1969.  
 “Perseguição e assassinato de Glauber Rocha pelos intelectuais do Hospício carioca, sob a direção de Salvyano Cavalcanti de Paiva”, en *Fairplay*, Rio de Janeiro, n. 9, 1967.  
 “Cinema del coraggio” (carta dirigida a los críticos) en *Filmcritica*, n.178, 1967.  
 “El Cinema Novo y la aventura de la creación”, en *Cine Cubano*, Habana, n. 52/53, 1968; *Visão*, São Paulo, 2 febrero 1968; *Hablemos de Cine*, Lima, n. 47, mayo-junio 1969; *Cine del Tercer Mundo*, n.1, octubre 1969; *Espressioni*, Teramo, n.2, marzo 1970; *Champ libre*, Paris, n.2, noviembre 1971;  
 “Libre cours”, en *Téléciné*, Paris, n.140, marzo 1968.  
 “Uma peça sem chatcação”, en *Jornal da Bahia*, Salvador, 25 abril 1969.  
 “Brasileirinha vence em Paris”, en *Fairplay*, Rio de Janeiro, n.23, enero 1969.  
 “A revisão critica de Glauber Rocha”, en *Correio Católico*, Uberaba, 7 junio 1969.  
 “Glauber Rocha y *Terra em Transe*”, en *Hablemos de Cine*, Lima, n.47, mayo-junio 1969.  
 “¿Quien hace presiones en Cannes?”, en *Hablemos de Cine*, Lima, n.47, mayo-junio 1969; y en *Veja*, 4 junio 1969.  
 “Post scriptum”, en *Cahiers du Cinéma*, Paris, n.214, julio-agosto 1969.  
 “O Bravo Guerreiro”, en *Hablemos de Cine*, Lima, n. 50, noviembre-diciembre 1969; luego en *Cine Cubano*, Habana, n. 63-65, 1970.  
 “Il nuovo cinema brasiliano é tropicalista”, en *Cineforum*, Bergamo, n. 87, 1969.  
 “Contra direitas e esquerdas o nosso cinema segue em frente”, en *Ultima Hora*, Rio de Janeiro, 27 febrero 1970.  
 “De la sécheresse aux palmiers”, en *Positif*, Paris, n.114, marzo 1970; luego en *Hablemos de Cine*, Lima, n.53, mayo-junio 1970;  
 “Teoria e pratica del cinema politico”, en *Cinema 60*, n.77, julio-agosto 1970.  
 “Sobre *Der Leone Have Sept Cabezas*”, en *Nuestro Cine*, Madrid, n.102, octubre 1970.  
 “Glauber Rocha falou e disse”, en *O Pasquim*, Rio de janeiro, 7 octubre 1970.  
 “Cinema Liceu, domingo de manhã”, en *Jornal da Bahia*, Salvador, 13 noviembre 1970.  
 “Notas sobre la publicación del guión de *Cabezas Cortadas*”, en *Nuestro Cine*, Madrid, n.103-104, noviembre-diciembre 1970.  
 “Beginning at Zero: Notes on Cinema and Society”, en *The Drama Review*, New york, n. 14, 1970.  
 “Na zum de Visconti”, en *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 6 enero 1971.

“Po Arti”, en *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 14 enero 1971.  
 “Povo da Bahia!”, en *O Paquim*, Rio de Janeiro, 4 febrero 1971.  
 “Glauber em transe”, en *O Paquim*, Rio de Janeiro, 25 febrero 1971.  
 “A miseria de uma filosofia”, en *O Paquim*, Rio de Janeiro, 25 marzo 1971.  
 “Carta de Glauber Rocha”, en *Cine Cubano*, Habana, n. 71/72, 1972; también en *Jeune Cinéma*, Paris, n.79, junio 1974;  
 “El populismo sólo comunica analfabetismo”, en Alberto Hajar (ed.), *Hacia un tercer cine*, Universidad Nacional Autónoma de México, Cuadernos de Cine 20, México 1972 (incluye también “Estética de la violencia” y “Manifiesto”); y en *Cinemateca Revista*, Montevideo, n.27, septiembre 1981.  
 “Os mortos da primavera”, en *O Paquim*, Rio de Janeiro, 29 febrero 1972.  
 “Barravento”, en *Filmoteca*, Ciudad de México, n. 19, 1972-73.  
 “40 graus”, en *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 junio 1973.  
 “Le doux sport di sexe”, en *Quinta rueda*, Abril 1973; *Ecran*, Paris, n.17, julio-agosto 1973; *Cinema 60*, n.93, septiembre-octubre 1973; y en *Kino*, Varsovia, n.12, diciembre 1973.  
 “Makunayma”, en *Folha de São Paulo*, 23 septiembre 1973.  
 “Tese: cada povo escolhe e vomita sua imagem”, en *O Paquim*, Rio de Janeiro, 30 septiembre-6 octubre 1973.  
 “Abaixo a mistificação”, en *Visão*, São Paulo, 11 marzo 1974; y *Ecran*, Paris, n.26, junio 1974.  
 “Da ilusão do poder a uma nova esperança”, en *Visão*, São Paulo, 11 marzo 1974;  
 “Os índios como profetas do novo mundo” (de G. Rocha y G. Dahl), en *Opinião*, Rio de Janeiro, 3 junio 1974.  
 “Aqueles beijos de antigamente”, en *Ultima Hora*, São Paulo, 8 junio 1974.  
 “Enfim, o bicho-homen”, en *Opinião*, Rio de Janeiro, n.82, junio 1974;  
 “Il cinema, senza pena e senza vergogna”, en *Cinema e Cinema*, n. 25/26 octubre-diciembre 1980.  
 “Lumière, magie, action”, en *Positif*, Paris, n. 164, diciembre 1974; y en *Hablemos de Cine*, Lima, n.69, 1977-78.  
 “Glauber por Glauber”, en *Crítica*, Río de Janeiro, n.55, 25-31 agosto 1975 y n. 56, 1-7 septiembre 1975.  
 “Memoria di Dio e del Diavolo nelle terre di Monte Santo e di Cocorobó”, en *Cinema e Cinema*, n.5, octubre diciembre 1975;  
 “Estética da fome e cinema de arte”, en *Cinema, arte e ideologia*, Porto Afrontamento, Brasil, 1975.  
 “Refazenda Gil”, en *O Paquim*, Rio de Janeiro, 2-8 enero 1976.  
 “Novecento”, y “Glauber Rocha em Roliude”, en *O Paquim*, Rio de Janeiro, 25 junio - 1 julio 1976.  
 “Querem me matar”, en *O Paquim*, Rio de Janeiro, 13-19 agosto 1976.  
 “O Guarany e Dom Casmurro”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 septiembre 1976.  
 “Miséria cinematográfica”, en *O Paquim*, Rio de Janeiro, 10-16 septiembre 1976.  
 “Cinema Novo, o delírio de um gol, por cima da carne seca”, en *Status*, São Paulo, n.26, septiembre 1976.  
 “Dicas”, en *O Paquim*, Rio de Janeiro, 1-7 septiembre y 3-9 diciembre 1976.  
 “Reflexos de Callado”, en *O Paquim*, Rio de Janeiro, 10-16 diciembre 1976.  
 “Glauber Rocha au Brésil”, en *Ecran*, Paris, n.53, diciembre 1976.  
 “R.O.T.A.V.A.L.O.P.E.R.O.S.M.A.N.”, en *O Paquim*, Rio de Janeiro, 11-17 febrero 1977.

“Além das Torres do Kremlin”, en *Correio Braziliense*, Brasília, 13 abril 1977.  
 “A Myserya do lyberalysmo”, en *Correio Braziliense*, Brasília, 17 abril 1977.  
 “Arte Ciencia & Liberdade”, en *Anima*, Rio de Janeiro, n.2, abril 1977.  
 “Um incomodo cienasta do terceiro mundo”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 mayo 1977.  
 “Tiete do Agreste ou a volta do «Romancysta do povo»”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 agosto 1977.  
 “Fellini é uma mulher, loba, gato da Pérsia”, en *Homen Vogue*, São Paulo, agosto 1977.  
 “Paulo Emílio e Jack Valenti”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 octubre 1977.  
 “A mensagem do amor”, en *Veja*, São Paulo, 23 noviembre 1977.  
 “Embrafilme em ritmo de aventura”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 febrero 1978.  
 “Limite”, en *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 junio 1978.  
 “Goal de Figueiredo”, en *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 junio 1978.  
 “Cem anos de solidão”, en *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 junio 1978.  
 “Pryncyp da Krecya”, en *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 julio 1978.  
 “Fomalut”, en *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 julio 1978.  
 “Murilo Mendes”, en *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 julio 1978.  
 “Darcy”, en *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 julio 1978.  
 “Embrafilme”, en *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 agosto 1978.  
 “Griffith”, en *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 agosto 1978; luego en *O seculo de cinema*, cit.  
 “Terror e extase”, en *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 agosto 1978.  
 “Folhynhaz da Prymavera”, en *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 agosto 1978.  
 “Mar de Rozas”, en *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 septiembre 1978.  
 “Guararapes”, en *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 octubre 1978.  
 “Makunayma”, en *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 octubre 1978.  
 “Tudo bem: o filme de Arnalzo Jabor”, en *Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n.3, septiembre 1978; también en *Brasile Cinema Novo e dopo*, cit.  
 “Isto é mentira”, en *Correio Braziliense*, Brasília, 1 enero 1979.  
 “Hunger Versus Profit Aesthetic”, en *Framework*, Warwick, n.11, otoño 1979.  
 “Apocoppolalakalipse. Um discurso alienado e alienante sobre a guerra do Vietnam”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 enero 1980.  
 “Cabezas Cortadas (Espaço e luz)”, en *Correio Braziliense*, Brasília, 3 marzo 1980.  
 “Abaixo a fobia ideologica”, en *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 septiembre 1980.  
 “A Idade da Terra, um aviso aos intelectuais”, en *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 noviembre 1980.  
 “Farda, fardão, camisola de dormir”, en *Correio Braziliense*, Brasília, 6 julio 1981.  
 “Ejzenštejn e a Revolução Soviética”, en *Luz & Ação*, n.1, agosto 1981.  
 “Carta-testamento de Glauber Rocha”, en *Correio Braziliense*, Brasília, 26 agosto 1981.  
 “Le Christ-Oedipe”, en AA.VV., *Pasolini cinéaste*, Paris, *Cahiers du Cinéma*, n. hors série, 1981.  
 “La morale d’un nouveau Christ”, en *Positif*, Paris, n.272, octubre 1983.

## B- GUIONES Y BORRADORES DE PELICULAS:

*Deus e o diabo na terra do sol*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1965; Edición italiana en *Cineforum*, Bergamo, n. 87, septiembre 1969; y en *Ciemme*, n. 38, 1980; edición checa en *Film a Doba*, Praha, n.5, 1970.

*Terra em Transe*, en *L'Avant-scène di Cinéma*, Paris, n. 77, 1968; y en *Film*, Hannover, n.1, enero 1968; y *Film a Doba*, Praha, n.4, abril 1968.

*Der Leone Have Sept Cabeças*, en *Cinema 60*, n.77, Julio-agosto 1970; *Nuestro Cine*, Madrid, n. 102, octubre 1970.

*Cabezas Cortadas*, en *Nuestro Cine*, Madrid, n.103-104, noviembre-diciembre 1970;

*La nascita degli dei* (Guión no realizado), Torino, ERI, 1981.

## C- ENTREVISTAS Y DECLARACIONES

“Sem whisky & imortalidade”, (ed. V. Neto), en *Diario da Noite*, São Paulo, 17 agosto 1961.

“Declaração de Glauber Rocha”, en *Diário de Notícias*, Salvador, 26 noviembre 1961.

“Dois festivais e uma experiencia brasileira”, (ed. D. M. Teixeira), en *Diário de Notícias*, Salvador, 29 julio 1962.

“Glauber começa no dia 2 o filme com titulo literario que é melhor para o sertão”, en *Diário de Notícias*, Salvador, 4 noviembre 1962.

“Entretien avec Glauber Rocha”, (ed. G. Gauthier), en *Image et Son*, Paris, n.175, julio 1964.

“Carta de Glauber Rocha”, en *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 8 noviembre 1964.

“Cinema Novo, origem, ambições e perspectivas” (debate entre A. Viany, N.P. Dos Santos y G.Rocha), en *Revista Civilização Brasileira*, Río de Janeiro, n.1, marzo 1965;

“Rencontre avec le Cinema Novo”, (ed. L. Marcorelles), en *Cahiers du Cinéma*, Paris, n.176, marzo 1966.

“Em foco: Glauber Rocha”, en *Jornal da Bahia*, Salvador, 8-9 mayo 1966.

“Cultura latino americana e cultura e arte europeee” (debate), en *Cinema Nuovo*, Florencia, n.181, mayo-junio 1966.

“Oito autores à procura de público”, en *Jornal da Bahia*, Salvador, 14 agosto 1966.

*Cinema Novo no Brasil*, (ed. Neves D.), Voces Ed., Petropolis, 1966.

“Glauber Rocha”, (ed. De Cardenas F.), en *Hablemos de Cine*, Lima, n.35, mayo-junio 1967.

“Glauber em Transe”, (ed. Textor A. C.), en *Jornal de Cinema*, Porto Alegre, n.1, junio 1967.

“Entrevista con Rocha”, (ed. Torres A. M. y Estremera M.P.), en *Nuestro Cine*, Madrid, n.63, julio 1967.

“Terra em transe”, en *Artes*, Río de Janeiro, n.10, agosto-septiembre 1967.

“Cinema Novos språk är hungerns estetik”, (ed. Aghed J.), en *Chaplin*, Stockholm, n.76, noviembre 1967.

“Colloquio con Rocha”, (ed. Capdenac M.), en *Cinema 60*, n.65/66, 1967; ya en *Lettres Modernes*, 25-31 octubre 1967.

“Rozhovor s Glauberem Rochou”, (ed. Kalinova A.), en *Film a Doba*, Praha, n.10, 1967.

- “Glauber Rocha: o século está entrando numa barra pesada”, (ed. Autran C.), en *Livro de Cabeceira do Homem*, vol. 4, año 1, Río de Janeiro, 1967.
- “Unsere Politik gleicht einer Oper”, (ed. Schuman P. B.), en *Film*, Hannover, n.1, enero 1968.
- “Entretien avec Glauber Rocha”, (ed. Arlorio P. y Ciment M.), en *Positif*, Paris, n.91, enero 1968; Luego en *Ombre Rosse*, n.5, 1968.
- “Cineastas em depoimento” (declaración), en *Filme & Cultura*, Río de Janeiro, n.8, 6 marzo 1968.
- “Glauber fala de Nova York”, en *M.A.M.*, Río de Janeiro, noviembre 1968.
- “Glauber fala à Europa”, en *Sociedade Amigos da cinemateca*, São Paulo, 1968.
- “Al habla con Glauber Rocha”, en *Lumière*, Perpignan, n.48/49, abril-agosto 1969.
- “Glauber: el «Transe» de America Latina”, (ed. De Cardenas F. y Capriles R.), en *Hablemos de Cine*, Lima, n.47, mayo-junio 1969.
- “Glauber Rocha y los problemas de estilo”, (ed. Torres A. M.), en *Nuestro Cine*, Madrid, n.86, junio 1969.
- “Entretien avec Glauber Rocha”, (ed. Delahaye M., Kast P. y Narboni J.), en *Cahiers du Cinéma*, Paris, n.214, julio-agosto 1969; y en *Sipario*, n.291, 1970; *Afterimage*, n.1, 1970;
- “Mergulho na realidade é o meu estilo”, (ed. De Baroncelli J.), en *Ultima Hora*, Río de Janeiro, 1 agosto 1969.
- “Glauber Rocha: comunicação e violencia”, (ed. Hollander V.), en *O Jornal*, Río de Janeiro, 11 agosto 1969.
- “La politica del melodramma”, (ed. Menon G.), en *Cinema & Film*, n. 9, verano 1969.
- “O tropicalismo. Glauber entra no debate contra José Celso”, (ed. Pereira Rego N.), en *Ultima Hora*, Rio de Janeiro, 1 noviembre 1969.
- “Glauber Rocha: l’altro cinema nell’altro Brasile”, (ed. Zoccaro E.), en *Filmcritica*, n. 199, 1969; también en, *Cinemasessantotto*, (ed. Rosetti R.) Quaderni di Filmcritica, Bulzoni, Roma, 1978.
- “Entretien avec Glauber Rocha”, (ed. Simsolo N.), en *La Revue du Cinéma – Image et Son*, Paris, n. 236, febrero 1970.
- “Entretien avec Glauber Rocha”, (ed. Bonneville L.) en *Séquences*, Montréal, n. 60, febrero 1970.
- “Glauber Rocha, mystification ou lucidité?”, (ed. Silverio Trevisan J.), en *Cinéma 70*, Paris, n. 150, marzo 1970; luego en *Cinema 60*, n.77, julio 1970.
- “Silenzio e teste recise” (declaración), en *Cinema Nuovo*, n. 206, julio-agosto 1970.
- “Cinema Novo vs. Cultural Colonialism: An Interview with Glauber Rocha”, en *Cineaste*, New York, verano 1970.
- “The Way to Make a Future. A Conversation with Glauber Rocha”, (ed. Hitchens G.), en *Film Quarterly*, Berkeley, n. 1, otoño 1970.
- “Les deux vagues du Cinema Novo”, (ed. Nogueira R. y Zalaffi N.), en *Cinéma 70*, Paris, n.150, noviembre 1970; y en *Filmska Kultura*, Zagabria, n. 75, 1971.
- “Entrevista con Glauber Rocha”, (ed. Torri B.), en *Linus*, n.62, 1970.
- “Dicono no alla crisi”, (ed. Ivaldi N.), en *Il Dramma*, n.3, 1970.
- “Glauber Rocha om Brasil”, (ed. Aghed J.), en *Fant*, Oslo, n. 3-4, 1970.
- “Entrevista con Glauber Rocha sobre su película Antonio das Mortes”, (ed. Torres M.), en *Cine Cubano*, Habana, n.60/62, 1970.
- “Entrevista in tre tempi”, (ed. Viani E.), en *Quaderni Informativi* n.1, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1970.

“Glauber Rocha entrevista Gabriel Garcia Marquez”, en *O Pasquim*, Río de Janeiro, 28 enero 1971.

“Glauber Rocha falou e disse: o 3º è um museo em Paris”, en *Diário de São Paulo*, São Paulo, 19 marzo 1971.

“Entrevista com Glauber Rocha”, (ed. Marcorelles L.), en *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 abril 1971 (reproducida del periodico *Le monde*).

“Palavra de Glauber”, *Ultima Hora*, Río de Janeiro, 20 agosto 1971.

“Glauber Rocha”, (ed. Martin M.), en *Cinéma 71*, n. 160, noviembre 1971.

“Glauber Rocha devant son Film”, (ed. Gervais G.), en *Jeune Cinéma*, Paris, n.59, diciembre 1971.

“Sangre y agonía en la tierra de Glauber”, (ed. Santana J.), en *Cuba Internacional*, Febrero 1972; y en *Cinema e Cinema*, n. 1, octubre-diciembre 1974.

“9/mš”, (ed. Šebánková M.), en *Film a Doba*, Praha, n.2, febrero 1972.

“Sou um guerrilheiro”, (ed. Menezes J.), en *O Jornal*, Río de Janeiro, 4 abril 1972.

“Glauber ataca o Brasil e tem protesto espanhol”, en *Ultima Hora*, Río de Janeiro, 4 abril 1972.

“Glauber Rocha: je suis en grève”, (ed. Hennebelle G.), en *Ecran*, Paris, n.6, junio 1972.

“Encontro com Glauber”, en *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 10 julio 1972.

“Om tolkning av «Løven har syv hoder»”, (ed. Diaz Torres D.), en *Fant*, Oslo, n.2, 1972.

“Somos los heraldos de la revolución”, en *Cine Cubano*, Habana, n. 73/74/75, 1972.

“Den tredje världens röst”, (ed. Braad Thomsen C.), en *Chaplin*, Stockholm, n.7, 1972.

“A revisão histórica de Glauber”, (ed. Neto A.), en *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 16 enero 1973.

“Cineclube Glauber Rocha”, en *Boletim informativo*, Río de Janeiro, 9-12 agosto 1973.

“La Historia de Brasil según Glauber Rocha”, en *Cine Cubano*, Habana, n. 86/88, 1973.

“Brève rencontre avec Glauber Rocha”, en *Ecran*, Paris, n.23, marzo 1974.

“5/eh”, (ed. Hepnerova E.), en *Film a Doba*, Praha, n.5, mayo 1974.

“Entrevista con Glauber Rocha”, en *Cinéfilo*, Lisboa, n.32, mayo 1974.

“Entretien avec Glauber Rocha”, en *Jeune Cinéma*, Paris, n. 79, junio 1974.

“Glauber Rocha”, (ed. Francis P.), en *Status*, São Paulo, marzo 1975.

“Questo film non è uno psicodramma”, (ed. Amendola A.), en *Il Mondo*, n. 26, junio 1975.

“Conversazioni con Glauber Rocha 1” y “Conversazioni con Glauber rocha 2”, (ed. Hribar J. y Graziani G.), en *Filmcritica*, n. 256, agosto 1975.

“As Muitas mortes e ressurreições do Cinema noco. Terra em Transe”, en *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 10 diciembre 1975.

“Deus e o Diabo no tempo do exilio. Terra em Transe, final”, (ed. Pontes M.), en *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 13 diciembre 1975.

“Intervista 19 aprile 1975”, (ed. Graziani G.), en *Quaderni informativi* n.65, XI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1975.

“Glauber Rocha de volta”, (ed. Ventura M.), en *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 26 junio 1976.

“Glauber Rocha está numa outra”, (ed. Lobo N.), en *Movimento*, São Paulo, 5 julio 1976.

- “Nem Lenin, nem Mao, nem Stalin, nem mesmo Machado de Assis”, (ed. Lobo N.), en *Movimento*, São Paulo, 19 julio 1976.
- “Não me exijam coerencia”, (ed. Rito L.), en *Veja*, São Paulo, 8 septiembre 1976.
- “Glauber Rocha: eu e o cinema”, (ed. Jacobskind M. A. y Mendes T.), en *Versus*, São Paulo, n.6, octubre-noviembre 1976.
- “Terra em Transe”, en *Nosso Cinema: 80 anos*, Río de Janeiro, Embrafilme, 1977.
- “Afryca 70: realidade e ficção”, en *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 marzo 1977.
- “Glauber Rocha exclusivo, y Cabezas Cortadas finalmente livre” (ed. Ferreira P. y Kumholz N.), en *Ganga Bruta*, Río de Janeiro, n.2, enero-febrero 1979.
- “Cabezas Cortadas de Glauber Rocha”, (ed. Cambara I.), en *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 junio 1979.
- “Novo filme de Glauber: antiliterario e metateatral”, (ed. Cartier Bresson B.), en *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 septiembre 1979.
- “Cabeças em transe numa Tourada de Glauber”, en *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 diciembre 1979.
- “Glauber e a trajetória de outro ditador latino”, en *Folha de São Paulo* São Paulo, 31 diciembre 1979.
- “Cabezas Cortadas: morte ao patriarcado (politica e etica)”, (ed. Gerber R.), en *Film Cultura*, Río de Janeiro, n.34, enero marzo 1980.
- “No filme espanhol de Glauber, São Jorge / Oxossi mata Xango”, en *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 febrero 1980.
- “Um vulcão bahiano cospe fago sobre a cultura européia”, (ed. Neto A.), en *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 5 septiembre 1980.
- “Glauber Rocha, deprimido, na crise dos 40 anos”, (ed. Neto A.), en *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 24 septiembre 1980.
- “Estão confundindo minha locura com minha lucidez”, (ed. Junior R.), en *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 diciembre 1980; luego en *Controcampo*, Madrid, n.27, enero-febrero 1982;
- “Cabeças Cortadas de Glauber Rocha volta ao cartaz amanha no Roxy”, en *Jornal da Tarde*, Minas Gerais, 25 mayo 1981.
- “Glauber Rocha: Figuerido pode ser o lider do Terceiro Mundo”, (ed. Castro A.), en *O Globo*, 8 febrero 1981.
- “Ricordo di Glauber Rocha”, (ed. Graziano G.), en *Filmcritica*, n.317/318, septiembre-octubre 1981.
- “Dichiarazioni”, en *Cinema 60*, n.141, septiembre-octubre 1981.
- “Une Anthologie”, en *Image et Son*, Paris, n.366, noviembre 1981.
- “Le dernier entretien avec Glauber Rocha”, (ed. Carvalheiro M.), en *La Revue du Cinéma – Image et Son*, Paris, n. 376, octubre 1982.

#### D- TEXTOS SOBRE EL CINEMA NOVO Y GLAUBER ROCHA

##### TEXTOS SOBRE GLAUBER ROCHA EN REVISTAS

- AA.VV., “Glauber Rocha en Brasile”, en *Cinema 60*, n. 114/115, marzo-abril/mayo-junio 1977.
- AA.VV., “Glauber Rocha”, en *Hablemos de Cine*, Lima, n.47, 1969.
- AA.VV., “Pour une lecture de Glauber Rocha”, en *Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan, n.2, primavera 1971.
- AA.VV., “La mort de Glauber Rocha”, en *Cinéma*, Paris, n.274, octubre 1981.

- Alencar M., "Glauber", en *La Revista Careta*, 28 agosto 1981; luego en *Cinema 60*, n. 141, septiembre-octubre 1981.
- Arlori P. y Ciment M., "La parola e la violenza", en *Ombre Rosse*, n.5, agosto 1968.
- Armes R., "The Incoherence of Underdevelopment", en *Films and Filming*, Londris, n. 326, noviembre 1981.
- Barbosa R. R., "Trajetória de Glauber, do visionarismo de 1956 à náusea de 1981", en *Luz e Ação*, n. 3, 1981.
- Battaglia L. F., "San Sebastiano 1970", en *Cineforum*, Bergamo, n.94, septiembre 1970.
- Benayoun R., "Cangaço 65, cri du Brésil", en *Positif*, Paris, n.73, 1965.
- Benvenuto S., "Una rivoluzione all'imperfetto", en *Cinema 60*, n.77, julio-agosto 1970.
- Bernardet J.C., "Politique, or, jacaranda, guerrilla, paroles, suicide", en *Cinéma 70*, Paris, n. 150, noviembre 1970; luego en *Filmska Kultura*, Zagabria, n.75, 1971.
- Bory J.L., "San Jorge cangaceiro", en *Cine Cubano*, Habana, n. 60/62, 1970 (tomado de *Le Nouvel Observateur*, 13 octubre 1969).
- Bruce G., "Music in Glauber Rocha's Films", en *Jump Cut*, Berkeley n. 22, mayo 1980.
- Capdenac M., "Découverte des cinémas de la faim", en *Les Lettres Françaises*, Paris, 18 febrero 1965.
- Carrilho A., "Przez wzruszenie do refleksji przez mit do rzezywistosci/Gold gwalt i tropikalism wedlug Glaubera Rochy", en *Kino*, Varsovia, n.10, 1970.
- Carvalho M., "7º Festival de huelva presta homenagem ao falecido realizador Glauber Rocha", en *Celuloide*, Río Maior, n.322, febrero 1982.
- Carvalho M., "Lettre de Lisbonne: Glauber Rocha un Ulysse moderne un quete d'absolu", en *Cinéma 82*, Paris, n.281, mayo 1982.
- Ciment M., "Le dieu, le diable et les fusils", en *Positif*, Paris, n. 84, mayo 1967.
- Ciment M. "Glauber Rocha. Second Wave Newer than New Wave Names in World Cinema", en *Movie Studio Vista*, 1970.
- Coli J., "Lettre du Brésil", en *Jeune Cinéma*, Paris, n.137, septiembre-octubre 1981.
- Cremonini G., "Fantasia e popolarità del simbolo in Glauber Rocha", en *Cinema Nuovo*, Florencia, n.215, enero-febrero 1972.
- Dahl G. y Marcorelles L., "Glauber Rocha et Paul Cesar Saraceni", en *Cahiers du Cinéma*, Paris, n.176, 1966.
- Dahl G., "Deus e o diabo na idade da terra em transe", en *Jornal do Brasil*, Río de janeiro, 25 enero 1980; luego en *Filme Cultura*, Río de Janeiro, n. 38, 1981; y en *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 329, noviembre 1981.
- Daney S., "La mort de Glauber Rocha", *Libération*, 24 agosto 1981.
- De Cardenas F., "Puesta en situación", en *Hablemos de Cine*, Lima, n. 47, mayo-junio 1969.
- De Fardenas F., "Pesaro 69: no hay quinto malo", en *Hablemos de Cine*, Lima, n.52, mayo-abril 1970.
- Delmas J., "Trois brésiliens dans le Cinéma Novo", en *Jeune Cinéma*, Paris, n. 22, 1967.
- Duarte F., "Glauber Rocha 1939-1981", en *Celuloide*, Rio Maior, n. 326/327, octubre 1981.

- Eberhard K., "Glauber Rochy seans psychoanalytyczny", en *Kino*, Varsovia, n.10, 1970.
- Eulalio A., "Glauber Rocha entra nel cinema", en *Il Ponte*, Florencia, n.8, 1969; y en *Cineforum*, Bergamo, n. 87, 1969.
- Fabian L., "Destruküó, cinizmus nelkcil", en *Film Kultura*, Budapest, n.4, 1969.
- Fastvold M., "Glauber Rocha er dødt", en *Filmavisa*, Oslo, n.2, 1981.
- Ferrero A., "La conquista dell'identitá", en *Cinema e Cinema*, n.5, octubre-diciembre 1975.
- Gardies R., "Analyse d'un systéme textuel: les films de Glauber Rocha, présentation d'une méthode", en *Images et Son*, Paris, n.270, abril 1973; luego en *Screen*, Londres, n.1, primavera 1974.
- Garcia Ferrer A., "Glauber Rocha: una mirada sobre su tumba", en *Contracampo*, Madrid, n.24, octubre 1981.
- Giannoni J., "Glauber Rocha e l'estetica della violenza", en *Cinema 60*, n.65/66, 1967.
- Glaessner V., "Pesaro 1975", en *Sight & Sound*, Londres, n.1, invierno 1975-1976.
- Gobetti P., "Cannes. Tre capitoli essenziali sull'attività di tre registi", en *Cinema Nuovo*, Florencia, n.187, mayo-junio 1967.
- Gonzales N. A., "Introducción" (premisa a el *Cinema Novo y la aventura de la creación* de Glauber Rocha), en *Hablemos de Cine*, Lima, n.47, mayo-junio 1969.
- Helman A., "Teoretyk, który zniszczy artyste", en *Kino*, Varsovia, [sn], abril 1983.
- Kalmar S., "Glauber Rocha's locura", en *Fant*, Oslo, n.2, 1971.
- Kovic B., "In memoriam. Glauber Rocha (1939-1981)", en *Ekran*, Lubiana, n. 8/9, 1981.
- Laurenço E., "Il Cinema Novo e la mitologia culturale brasiliana", en *Cineforum*, Bergamo, n.87, septiembre 1969.
- Losada C., "Rocha, en dos films. El autor en sus obras", en *Cinestudio*, Madrid, n.87, julio 1970.
- MacBean J. R., "Vent d'est or Godard and Rocha at the Crossroads", en *Sight & Sound*, Londres, n.3, verano 1971.
- Martin M., "Épitaphe pour Gluber Rocha", en *La revue du Cinéma – Image et Son*, Paris, n.366, noviembre 1981.
- Martines Carril M., "Glauber: esa estetica precaria fea y violenta", en *Cinematoteca Revista*, Madrid n.27, septiembre 1981.
- Micciché L., "Appunti per uno studio su Glauber Rocha", en *Cinema 60*, n. 77, julio-agosto 1970;
- Nogueras L. R. "Gedicht un Rebellion. Dem Andenken Glauber Rochas gewidmet", en *Film und Fernsehen*, Berlín, n. 9, 1983.
- Nowel-Smiths G., "Pesaro 1970", en *Sight & Sound*, Londres, n. 1, invierno, 1970-1971.
- Oliva L., "Neklidna cesta Glaubera Rochy", en *Film a Doba*, Praga, n. 12, diciembre 1981.
- Paranagua P. A., "Luis Buñuel et Glauber Rocha", en *Positif*, París, n. 272, octubre 1983.
- Pereira M., "Candomblé para Glauber Rocha", en *Cine Cubano*, Habana, n. 101, 1982.

Pierre S., "Glauber Rocha par coeur de tête et dans un corps", en *Cahiers du Cinéma*, París, n. 329, noviembre 1981.

Plazewski J., "Precursor i oportunista", en *Kino*, Varsovia, n. 1, abril 1983.

Proppe H. y Tarr S., "Cinema Novo. Pitfalls of Cultural Nationalism", en *Jump Cut*, Berkley, n. 10/11, verano 1975.

Santos Fontela C., "El ruido, la furia y Rocha", en *Nuestro Cine*, Madrid, 103/104, noviembre-diciembre 1970.

Schuman Peter B., "Die Regisseure des Cinema Novo", en *Film*, Hannover, n. 12, diciembre 1975.

Scorsese Martin, "homage to Glauber Rocha", *Cahiers du cinéma*, n. 500, Marzo 1996.

Senna O., "Roteiro tricontinental de xanglauber", en *Filme Cultura*, Río de Janeiro, n. 40, agosto-ocubre 1982.

Simsolo N., "Glauber Rocha", en *Image et Son*, París, n. 250, mayo 1971.

Torres A. M., "Reflejos de una conversación entre Luis Buñuel y Glauber Rocha", en *Hablemos de Cine*, Lima, [sn], marzo-abril 1968; luego en *Yeni Sinema*, Turquía, n. 25, 1968; y en *Cinéma*, París, n. 123, 1968.

Tournès A., "Bruit et Fureur à Venise: Le retour de Rocha", en *Jeune Cinéma*, París, n. 129, septiembre-octubre 1980.

Valentinetti C. M., "Incontro con Glauber Rocha", en *Cinema e Cinema*, n. 5, octubre-diciembre 1975, y "Genesi del Cinema Nuovo" en *Ibidem*.

Vandermeer J., "When the World is Young, Images are Strong", en *Film*, Antwerpen, n. 106, julio 1970.

Vega J., "Glauber Rocha", en *Contracampo*, Madrid, n. 27, enero-febrero 1982.

Van Wert W. F., "Ideology in the 3rd World Cinema: A Study of Ousmane Sembene and Glauber Rocha", *Quarterly Review of Film Studies*, Nueva York, n. 2, 1979.

Villaça Martins M., "America Nuestra-Glauber Rocha e o cinema cubano", en *Revista Brasileira de Historia*, volumen 22, núm 44, San Paolo. [www.scielo.br](http://www.scielo.br)

Xavier I., "Cinema e descolonização", en *Filme Cultura*, Río de Janeiro, n. 40, agosto-octubre 1982.

#### TEXTOS EN REVISTAS SOBRE EL CINEMA NOVO

AA.VV. "Cinema brasileiro", en *Voices*, Petropolis, n. 5, junio-julio 1970.

Aristarco G., "Geografia della fame nel film sudamericano", en *Cinema Nuovo*, n. 196, noviembre-diciembre 1968.

Arlorio P., "Breve storia del Cinema Novo. Un cinema politico", en *Ombre rosse*, n. 5, agosto 1968.

Azaredo E., "O Novo Cinema Brasileiro", en *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 1, 1966.

Belmans J., "Anthologie approximative du Cinema Novo brésilien", en *Rencontres*, Paris, n. 2/3, abril-septiembre 1967.

Bernardet J.C., "Braziliski Cinema Novo i nerazriješena pötuslovlja", en *Filmska Kultura*, Zagabria, n.131/132, 1981.

Bernardet J.C., "Le Cinema Novo 1967", en *Les Temps Modernes*, Paris, [sn] octubre 1967.

Bernardet J.C., "Il Cinema Nuovo a un bivio", en *Aut-Aut*, Milan, n. 109/110, 1969.

- Billard P., "Petit lexicon du jeune cinéma brésilien", en *Cinéma 67*, Paris, n. 113, 1967.
- Capovilla M., "Il nuovo cinema brasiliano", en *Cinema 60*, Roma, n. 37/38, 1963.
- Capriles O., "Cinema Novo realidad y alternativa", en *Cine al Dia*, Caracas, n.3, abril 1968.
- Ciment M., "Cinema Novo", en *L'Avant-scène du Cinéma*, Paris, n. 77, 1968.
- Dahl G., "Petit historique du Cinema Novo", en *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 176, marzo 1966.
- Dahl G., "Cinema Novo e seu publico", en *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 11/12, 1967.
- Dahl G., Alea T.G. y Solanas F., "Situation et perspectives du cinéma d'Amérique Latine", en *Positif*, Paris, n. 139, junio 1972.
- De Faura O., "Breve historia del cine brasileño", en *Filmoteca*, Mexico, n. 19, 1972-1973.
- Diegues C., "Géographie et cinéma d'un pays americain", en *Positif*, Paris, n. 12, febrero 1968.
- Diegues C., "Brésil: 39 degrés, ou le Cinem Novo sera toujours nouveau", en *Positif*, Paris, n. 116, 1970.
- Gardies R., "La culture brésilienne", en *Image et Son*, Paris, n. 218, junio 1968.
- Gauthier G., "Du témoignage à la revendication sociale", en *Image et Son*, Paris, n. 194, mayo 1966.
- Giacchi V., "Per una revisione no snobistica del Cinema Novo brasiliano", en *Cineforum*, Bergamo, n. 149, noviembre 1975.
- Houle M., Maggi G., "Cinema Novo: nationalisme, révolution", en *Champ Libre*, Montreal, n.2, primavera 1971.
- Johnson R., "Brazilian cinema today", en *Film Quarterly*, Berkeley, n. 4, verano 1978.
- Lourenço E., "Il Cinema Novo e la mitologia culturale brasiliana", en *Cineforum*, Bergamo, n. 87, septiembre 1969.
- Manet E., "Apunte sobre el cine brasileño", en *Cine Cubano*, Habana, n. 31/32/33, 1965.
- Marcorelles L., "Au Brésil, un cinéma de notre temps", en *Jeune Cinéma*, Paris, n. 12, febrero 1966.
- Marrosu A., "Ciclo de cine brasileño", en *Cine al Dia*, Caracas, n. 8, junio 1969.
- Oliva J., "Brazilska kinematografie hladu", en *Film a Doba*, Praga, n. 5, 1970.
- Pérez Turrent T., "Genes: Cinema Novo", en *Positif*, Paris, n. 70, 1965.
- Prédal R., "Le Cinema Novo: esthetisme et realisme", en *Image et Son*, Paris, n. 218, junio 1968.
- Rodriguez J., "Problematica culturale e cinema brasiliano: un tentativo di valutazione", en *Bianco e Nero*, Roma, n. 3/4, marzo-abril 1968.
- Ropars Wuilleumier M.C., "Cinéma et politique; le nouveau cinéma brésilien", en *Esprit*, Paris, n. 2, febrero 1968.
- Ross D., "Brazilian Cinema", en *Cinema Papers*, Victoria, n. 24, diciembre-enero 1979-1980.
- Schuman P.B., "Unsere Originalität ist der Hunger", en *Film*, Hannover, n. 11, noviembre 1968 y n. 7, julio 1969.
- Sremec R., "Brazilski film", en *Filmska Kultura*, Zagabria, n. 131/132, 1981.
- Tarantová L., "Relativni svoboda Cinema Novo", en *Film a Doba*, Praha, n. 9, 1966.

- Valentinetti C.M., “Genesi del Cinema Novo”, en *Cinema e Cinema*, n. 5, octubre-diciembre 1975.
- Valentinetti C.M., “A Historia do Brasil: imagine di un vulcano”, en *Cinema e Cinema*, n. 6, enero-marzo 1976.
- Vetrova T., “Trudnoe vozrodenis”, en *Iskusstvo Kino*, Mosca, n. 9, 1981.
- Viany A., “Cinema brasiliano ieri e oggi”, en *Bianco e Nero*, Roma, n. 2, febrero 1964.
- Viany A., “Cinema del Brasil: el viejo y el nuevo”, en *Hablemos de Cine*, Lima, n. 36, 1967; y en Avellar J.C. (ed.), *O processo do Cinema Novo*, Aeroplano, Río de Janeiro, 1999.
- Volpi G., “Brasile: il Cinema Novo. Punti preliminari”, en *Ombre Rosse*, n.5, 1969.
- Volpi G., “Il Cinema Novo. Un’avanguardia determinata”, en *Ombre Rosse*, n. 8, 1969.
- Wilson D., “Aspects of Latin American Political Cinema”, en *Sight & Sound*, Londres, n. 3, verano 1972.

## E- RESEÑAS Y ANÁLISIS DE PELÍCULAS

### BARRAVENTO

- Aristarco G., “Karlovy Vary: nove giorni in un anno”, en *Cinema Nuovo*, n. 158, julio-agosto 1962.
- Bernardet J.C., “Barravento e o recente cinema brasileiro”, en *Revista Brasiliense*, São Paulo, n. 44, noviembre-diciembre 1962.
- Cervoni A., “El continente latino-americano”, en *Dossier Icaic*, Habana, n. 6, noviembre 1963.
- Cornand A., “Barravento”, en *Image et Son*, Paris, n. 239, mayo 1970.
- Gatti J., *Barravento: a estreia de Glauber*, Editora da UFSC, Florianópolis, 1987.
- Gili J.A., “Tonnerre sur le Brésil”, en *Cinéma 70*, Paris, n. 149, septiembre-octubre 1970.
- Leroy P., “Barravento”, en *Téléciné*, Paris, n. 162, mayo-junio 1970.
- Moravia A., “I riti voluttuosi dei maghi brasiliani”, en *L’Espresso*, Roma, 16 junio 1963.
- Rodriguez Rivera G., “Volver a ver Barravento”, en *Cine Cubano*, Habana, n. 100, 1981.
- Romano H.J., “Cannes 70 – Barravento”, en *Jeune Cinéma*, Paris, n. 48, junio-julio 1970.
- Rousselle D., “Barravento”, en *Image et Son*, Paris, n. 286, 1974.
- Wilson D., “Barravento”, en *Monthly Film Bulletin*, Londris, n. 436, agosto 1972.

### DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

- Autera L., “Porretta: Festival d’aggiornamento”, en *Bianco e Nero*, Roma, n. 10, octubre 1964.

Avellar J.C., “O cinema colorido”, en *Filme Cultura*, Río de Janeiro, n. 40, agosto- octubre 1982.

Avellar J.C. *Deus e o diabo na terra do sol – a linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem*, Rocco, Río de Janeiro, 1995.

Chagnard P., “Le Dieu noir et le Diable blond”, en *Téléciné*, Paris, n. 140, marzo 1968.

Dawson J., “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, en *Monthly Film Bulletin*, Londris, n. 435, abril 1970.

Di Giammatteo F., “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, en *100 film da salvare*, Mondadoro, Milano, 1978 (pp 282-284).

Duarte F., “Deus e Diabo na Terra do sol”, en *Celuloide*, Rio Maior, n. 248, octubre 1977.

Estève M., “il dio nero e il diavolo biondo o la denuncia dei miti”, en *Cineforum*, Bergamo, n. 87, septiembre 1969.

Gardies R., “Dieu noir et diable blond – Terre en Transes”, en *Image et Son*, Paris, n. 211, diciembre 1967.

Gobetti P., “Cannes. La passeggera di Munk”, en *Cinema Nuovo*, Florencia, n. 169, mayo-junio 1964.

Houston P., “Black God, White Devil”, en *Sight & Sound*, Londris, n. 2, primavera 1970.

Laura E.G., “Cannes 64: un Bergman giapponese e le ricerche di Demy”, en *Bianco e Nero*, Roma, n. 4/5, abril-mayo 1964.

Lévy J., “Mithologies: un continent en trois”, en *Cahiers di Cinéma*, Paris, n. 197, 1967-1968.

Marias M., “Dios y el Diablo en la tierra del sol”, en *Nuestro Cine*, Madrid, n. 82, febrero 1969.

Martin M., “Le Dieu noir et le diable blond – Terra em Transe”, en *Cinéma 68*, Paris, n. 125, 1968.

Millar G., “Brazilian bravura”, en *Listener*, Londris, n. 28, septiembre 1983.

Mogni F., “Neocapitalismo culturale tra reazione e rivoluzione”, en *Cinema Nuovo*, Florencia, n. 174, marzo-abril 1974.

Monzani, J., *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*, Annablume, (Fapesp, Ufba, Fundação Gregório de Mattos), São Paulo, 2005.

Moravia A., “Il profeta della rivoluzione”, en *L'Espresso*, Roma, 16 agosto 1964.

Mortier M., “Les illuminés de la terre”, en *Téléciné*, Paris, n. 139, febrero 1968.

Pesce A., “Cannes sotto gli ombrelli”, en *Cineforum*, Bergamo, n. 38/39, octubre-noviembre 1964.

Bahia Pontés N., “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, en *Cineclube Macunaima*, Río de Janeiro 1976.

Prédal R., “Le Dieu noir et le diable blonde”, en *Jeune Cinéma*, Paris, n. 25, octubre 1967.

Sadoul G., “Une grande révélation: Le Dieu noir et le diable blonde”, en *Les Lettres Françaises*, Paris, 21 mayo 1964.

Tinazzi G., “Il Dio e il diavolo del Cinema Novo”, en *Il Ponte*, Florencia, n. 8, 1969.

Zambetti S., “Patrimonio ideologica e vitalità”, en *Sette Gioni in Italia e nel mondo*, Florencia, n. 113, 10 agosto 1969.

Zele V., “Le Dieu noir et le diable blonde”, en *Image et Son*, Paris, n. 233, noviembre 1969.

“Deus e o Diabo na Terra do Sol”, en *Film Ideal*, Madrid, n. 216, 1969.

## TERRA EM TRANSE

Alonge R., “Terra em Transe”, en *Cinema Nuovo*, Florencia, n. 221, 1973.

António L., “Terra em Transe”, en *Celuloide*, Rio Maior, n. 197, mayo 1974.

Arlorio P., “Un délire organisé”, en *Positif*, Paris, n. 91, enero 1968.

Aumont J., “Terra en Transes”, en *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 195, noviembre 1967.

Billard P., “Eldorado mon enfer”, en *Cinéma 67*, Paris, n. 117, 1967.

Bizzarri N., “Terra in Trance”, en *La Rivista del Cinematografo*, Roma, n. 5, mayo 1973.

Bory J.L., “Une opéra mitrailleuse”, en *Le Nouvel Observateur*, Paris, 7 febrero 1968.

Ciment M., “Au pays des chimères”, en *L'Avant-scène du Cinéma*, Paris, n. 77, 1968.

Cremonini G., “L'alternativa inquieta per una attuale validità politica”, en *Cinema Nuovo*, Florencia, n. 213, septiembre-octubre 1971.

Daney S., “Cannes 67”, en *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 191, junio 1967.

Estève M., “Terre en Transes”, en *Etudes*, abril 1968.

Estève M., “Terra in angoscia. Una riflessione politica sulla rivoluzione”, en *Cineforum*, Bergamo, n. 87, septiembre 1969.

Faccini L., “Terra em Transe”, en *Cinema & Film*, Roma, n. 3, verano 1967.

Gervais G. y Delmas J., “Le Festival de Cannes”, en *Jeune Cinéma*, Paris, n. 24, junio-julio 1967.

Heras León E., “Tierra en Trance: crónica de una derrota”, en *Cine Cubano*, Habana, n. 100, 1981.

Jenny Urs, “Terra em Transe van Glauber Rocha”, en *Film*, Hannover, n. 6, 1967.

Leroy P., “Terre en Transes”, en *Téléciné*, Paris, n. 141, abril 1968.

Martins L., “Terra em Transe”, en *Revista Civilização Brasileira*, n. 14, 1967.

Mogni F., “Rocha un puntuale invito alla riflessione”, en *Cinema Nuovo*, Florencia, n. 189, septiembre-octubre 1967; luego en *Kino*, Berlin, n. 6, 1967.

Moscatti I., “Incontro clandestino con Rocha”, en *Sette Gioni in Italia e nel mondo*, Florencia, n. 119, 21 septiembre 1969.

Paranagua P.A., “Terra em Transe”, en *Positif*, Paris, n. 254/255, mayo 1982.

Rossi U., “Terra em Transe”, en *Film Mese*, Roma, n. 5, mayo 1967.

Simsolo N., “Terre en Transes”, en *Image et Son*, Paris, n. 244, noviembre 1970.

Stamm R., “Land in anguish. Revolutionary lessons”, en *Jump Cut*, Berkeley, n. 10/11, verano 1976.

Braad Thomsen C., “Volden og poesien”, en *Kosmorama*, Kobenhavn, n. 99, noviembre 1970.

Wilson D., “Terra em Transe”, en *Monthly Film Bulletin*, Londris, n. 459, abril 1972.

## O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO

- AA.VV., “O Dragão da Maldade contra o santo Guerreiro”, en *Cineclube Macunaima*, Rio de Janeiro 1977.
- António L., “Antonio das Mortes”, en *Celuloide*, Rio Maior, n. 178-179, noviembre 1972.
- Aumont J., “Berlin 69”, en *Cahiers di Cinéma*, Paris, n. 215, septiembre 1969.
- Barazov K., “Antonio das Mortes”, en *Monthly Film Bulletin*, Londris, n. 441, octubre 1970.
- Callenbach E., “Comparative Anatomy of Folk-Myth Films: Robin Hood and Antonio das Mortes”, en *Film Quarterly*, Berkeley, vol. 49, n.1, invierno 1969-1970.
- Capdenac M., “Tre film da Cannes”, en *Cinema 60*, Roma, n. 72, 1969.
- Capdenac M., “L’opéra des révoltés”, en *Le Lettres Françaises*, Paris, 29 octubre 1969.
- Cohn B., “Les fanatiques de l’apocalypse”, en *Positif*, Paris, n. 112, enero 1970.
- Delmas J., “Cannes 69-Antonio das Mortes”, en *Jeune Cinéma*, Paris, n. 40, julio-junio 1969.
- Ferrero A., “Antonio das Mortes”, en *Cinema Nuovo*, Florencia, n. 203, 1970.
- Ferrini F. y Ungari E., “Antonio das Mortes”, en *Cinema & Film*, Roma, n. 10, invierno 1969-1970.
- Fisher J., “Politics by Magic: Antonio das Mortes”, en *The Film Journal*, Nueva York, n. 1, primavera 1971.
- Randal Johnson, *Antonio das Mortes*, Flick Books, Londres, 1998.
- Santos Fontela C., “Antonio das Mortes de Glauber Rocha”, en *Nuestro Cine*, Madrid, n. 86, junio 1969.
- Gauthier G., “Antonio das Mortes”, en *Image et Son*, Paris, n. 234, diciembre 1969.
- Gobetti P., “Cannes: dopo il maggio la restaurazione”, en *Cinema Nuovo*, Florencia, n. 198, mayo-junio 1969.
- Grafe F., “Antonio das Mortes”, en *Filmkritik*, Munich, n. 7, julio 1969.
- Guglielmino G.M., “La coscienza del fucile”, en *Espressioni*, [sc], n. 2, 1970.
- Haakman A., “Antonio das Mortes de movie revolutie”, en *Skoop*, Amsterdam, n. 5, 1970.
- Izaguirre R., “Antonio das Mortes”, en *Cine al Dia*, Caracas, n. 13, julio 1971.
- Kjörup S., “Antonio Draeberen”, en *Kosmorama*, Kobenhavn, n. 96, abril 1970.
- Leroy P., “Antonio das Mortes”, en *Téléciné*, Paris, n. 157, diciembre 1969.
- Marinero M., “Antonio das Mortes” en *Film Ideal*, Madrid, n. 222-223, 1970.
- Martin M., “Antonio das Mortes”, en *Cinéma 69*, Paris, n. 138, 1969.
- Mistrón D., “The role of Myth in Antonio das Mortes”, en *Enclitic*, n. 2, otoño-primavera 1981-1982.
- Natta E., “I fucili – Il dio nero e il diavolo biondo – Antonio das Mortes”, en *La Rivista del Cinematografo*, Roma, n. 1, enero 1970.
- Ripoll-Freixes E., “Antonio das Mortes”, en *Lumière*, Perpignan, n. 48/49, abril-agosto 1969.
- Rossetti E., “Il rosario sul fucile”, en *L’Espresso*, Roma, 11 enero 1970.
- Simsolo N., “Antonio das Mortes”, en *Image et Son*, Paris, n. 259, marzo 1972.
- Stephan R., “Erste Bilder aus der Dritten Welt”, en *Fernsehen und Film*, Hannover, n. 8, agosto 1970.

- Torres A.M., “Cannes 69: de la A à la Z”, en *Hablemos de Cine*, Lima, n. 48, julio-agosto 1969.
- Vega P., “Antonio das Mortes, una experiencia peligrosa”, en *Cine Cubano*, Habana, n. 60/62, 1970.
- Wallington M., “Antonio das Mortes”, en *Sight & Sound*, Londris, n. 4, otoño 1970.
- Zimmer C., “Le système”, en *Les Temps Modernes*, Paris, n. 282, enero 1970.

#### DER LEONE HAVE SEPT CABEÇAS

- Alonge R., “Il leone dalle sette teste”, en *Cinema nuovo*, Florencia, n. 212, julio-agosto 1971.
- Bezzi C., “Le difficili metafore di Glauber Rocha”, en *Cinema Nuovo*, Florencia, n. 213, septiembre-octubre 1971.
- Cincotti G., “Film visti a Venezia”, en *Bianco e Nero*, Roma, n. 9/10, septiembre-octubre 1970.
- Dawson J., “Der Leone Have Sept Cabeças”, en *Monthly Film Bulletin*, Londris, n. 482, marzo 1974.
- Delmas J., “Le Festival de Venise – Le lion a sept têtes”, en *Jeune Cinéma*, Paris, n. 50, noviembre 1970.
- Delmas J., “L’Afrique brise la règle du jeu: Le lion a sept têtes”, en *Jeune Cinéma*, Paris, n. 54, abril 1971.
- Fosse O., “Glauber Rocha: om tolking av «Løven Har Syv Hoder»”, en *Fant*, Oslo, n. 22, 1972.
- Gardies R., “Le lion a sept têtes et Têtes coupées”, en *Image et Son*, Paris, n. 249, abril 1971.
- Martin M., “Venise 69 – Le lion a sept têtes”, en *Cinéma 69*, Paris, n. 149, 1969.
- Martin M., “Le sang à la tête”, en *Cinéma 71*, Paris, n. 155, 1971.
- Natta E., “Il leone dalle sette teste”, en *La Rivista del Cinematografo*, Roma, n. 8/9, agosto-septiembre 1970.
- Raboni G., “I film della Mostra: singulto d’autunno”, en *Cineforum*, Bergamo, n. 95/96, octubre 1970.
- Stuart A., “The Lion Has Seven Heads”, en *Films and Filming*, Londris, n. 10, Julio 1974.
- Torres A.M., “Anotaciones sobre *Der Leone Have Sept Cabeças*”, en *Nuestro Cine*, Madrid, n. 102, octubre 1970.

#### CABEZAS CORTADAS

- AA.VV. *Cabezas Cortadas di Glauber Rocha*, Quaderni informativi n. 1, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1970.
- Bozza G., “Lici ed ombre di un rinnovamento”, en *Cineforum*, Bergamo, n. 95/96, octubre 1970.
- Cincotti G., “Film visti a San sebastiano”, en *Bianco e Nero*, Roma, n. 7/8, julio-agosto 1970.
- Habib S., “Glauber Rocha na cabeça”, en *Jornal de Brasilia*, Brasilia, 6 marzo 1980.
- Paiva O., “As cabeças cortadas de Glauber”, en *O Fluminense*, Niteró RJ, 10 junio 1079.

Pereira M., "Glauber Rocha, *Cabezas Cortadas* - Eu Sou o operário do imaginário", en *O Globo*, Río de Janeiro, 10 junio 1979.

Torres A.M., "Notas sobre el proceso de *Cabezas Cortadas*", en *Nuestro Cine*, Madrid, n. 103/104, noviembre-diciembre 1970; y en "Cabezas Cortadas di Glauber Rocha", *Quaderni Informativi* n.1, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1970.

#### JORJAMADO

Bazi S., "Um filme em construção", en *Correio Brasiliense*, Brasilia, 4 julio 1984.

Henriquez M., "Jorge Amado, bahiano popular", en *Jornal de Brasilia*, 5 julio 1981.

Dantas V., "Obsceno e nacional", en *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 40, agosto 1982.

#### DI CAVALCANTI

Avellar J.C., "Di proibido", en *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 31 julio 1979.

Chamie M., "O documentario que poderia ter sido", en *O Estado de São Paulo*, 3 julio 1977.

Fassoni O., "A parafernalia de Glauber", en *Folha de São Paulo*, 5 mayo 1977.

Fassoni O., "A morte alegre", en *Veja*, São Paulo, abril 1977.

Neiva G., "Glauber brinca com a morte", en *Manchete*,

Siqueira S., "Di e o documentario", en *Filme Cultura*, Río de Janeiro, 31 enero 1980.

#### A IDADE DA TERRA

Avellar J.C., "O sentimento do nada", en *Filme Cultura*, Río de Janeiro, n. 38, 1981;

Bernardet J.C., "A Idade da Terra" en *Film Cultura*, Rio de Janeiro, n. 38, 1981.

Bonitzer P., "Glauber Rocha", en *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 328, octubre 1981.

Bozza G., "Per il cinema politico spenti gli entusiasmi, resta l'interesse", en *Cineforum*, Bolzano, n. 198, octubre 1980.

Del Picchia P. y Murano V., *Glauber, o leão de Veneza*, Escrita, São Paulo, 1982.

Gerber R., "Glauber-Exú Implode A Idade da Terra", en *Filme Cultura*, Río de Janeiro, n.38, 1981.

Gomes Leite M., "Que viva Brasil. A Idade da Terra em Paris", en *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 5 febrero 1981.

Jordan I., "A Idade da Terra", en *Positif*, Paris, n. 237, diciembre 1980.

Martin M., "L'âge de la terre", en *Image et Son*, Paris, n. 364, septiembre 1981.

Moskowitz G., "A Idade da terra", en *Variety*, Nueva York, n. 7, septiembre 1980.

Péres Perucha J., "A Idade da Terra: el delirio", en *Contracampo*, Madrid, n. 27, enero-febrero 1982.

Siqueira S., “A Idade da Terra”, en *Filme Cultura*, Río de Janeiro, n. 32, enero 1979.

#### LIBROS:

#### TEXTOS DE GLAUBER ROCHA:

Rocha, G. *Revisão critica do cinema brasileiro*, Civilização brasileira, R.d.J., 1963. Nueva edición de *Revisão critica do cinema brasileiro*, Cosac Naify, São Paulo, 2003. Traducciones al español, *Revisión critica del cine brasileiro*, ICAIC, Habana, 1965; *Revisión del cinema brasileiro*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1971.

Rocha, G. *Deus e o Diabo na Terra do sol*, Civilização brasileira/S.A., R.d.J., 1965.

Rocha, G. *Revolução do Cinema Novo*, Alhambra/Embrafilme, R.d.J., 1981. Nueva edición de *Revolução do Cinema Novo*, Cosac Naify, São Paulo, 2004.

Rocha, G. *O século do cinema*, Alhambra, R.d.J., 1985. Nueva edición *O século do cinema*, Cosac Naify, São Paulo, 2006.

Rocha, G. *Roteiros do Terceyro Mundo*, Embrafilme, R.d.J., 1985.

Rocha, G. *Scritti sul cinema/Glauber Rocha*, Mostra internazionale del cinema, La biennale, Venezia, 1986.

Rocha, G. *Poemas eskolhydos de Glauber Rocha*, (ed. Maciel P.), Alhambra, Brasilia, 1989.

Rocha G. *Glauber Rocha: cartas ao mundo*, (ed. Bentes I.), Companhia das letras, São Paulo, 1997.

Rocha G. *Glauber Rocha: saggi e invettive sul nuovo cinema: antologia da Revolução do cinema novo*, (ed. Micciché, L. y Fiorani, M.), ERI, Torino, 1986.

#### LIBROS SOBRE EL DIRECTOR

AA.VV. *Glauber Rocha*, (ed. Salles Gomes P. E.), Paz e Terra, São Paulo, 1991.  
Ayêska, P. y Lobo, J.C. *Glauber: A conquista de um sonho, os anos verdes*, Dimensão, Belo Horizonte, 1995.

Avellar J.C. *Glauber rocha*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2002.

Bellumori C. *Glauber Rocha*, La Nuova Italia, Firenze, 1975.

Bertelli P. *Glauber Rocha - Cinema in utopia*, La fiaccola, Ragusa, 2002.

Bueno A. *Glauber Rocha, mais fortes são os poderes do povo!*, Manati, 2003.

Gardies R. *Glauber Rocha*, Cinema d'oujord'hui, Seghers, 1974.

Gerber R. *Glauber Rocha*, Paz e Terra, R.d.J., 1977.

Gerber R. *O mito da civilização atlantica: Glauber Rocha, cinema, politica e a estetica do inconsciente*, Vozes, RdJ, 1982.

Guevara A. *Un sueño compartido*, Iberautor/Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, Madrid, 2002.

Feijó M.C. *Anabasis Glauber: da Idade dos Homens à Idade dos Deuses*, Anabasis Produções Culturais e Editoriais Ltda, São Paulo, 1996.

Fofi G. *Glauber Rocha*, Ed. Aiace, Quaderno 7, Torino, 1971.

Fonseca C. *O Pensamento Vivo de Glauber Rocha*, Ed. Martin Claret, São Paulo 1987.

Mota R. *Epica eletrônica de glauber*, Ed.UFMG, 2001.

- Pierre S., *Glauber Rocha*, Collection “Auteurs”, Cahiers du Cinéma, 1987.
- Pierre S. *Glauber Rocha*, Editora Papyrus, Campinas, 1996.
- Sarno G. *Glauber Rocha e o cinema latino-americano*, Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporaneos, Escola de Comunicação UFRJ, Rio Filme, Secretaria Municipal de Cultura, Prefeitura da Cidade do Río de Janeiro, 1994.
- Schulz P. *Transformation und Trance: die filme des Glauber Rocha als arbeit am postkolonialen Gedachtnis*, Gardez!, Remscheid, 2005.
- Teixeira Gomes J.C. *Glauber Rocha Esse Vulcão*, Nova Fronteira, RdJ, 2002.
- Rezende S. (ed.) *Idéario de Glauber Rocha*, Villa Rica, Floresta, 1986.
- Valentinetti, C. M. *Glauber: Um Olhar Europeu. Pontos sobre Brasil*, Prefeitura do Rio, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Río de Janeiro, 2002.
- Vasconcellos G. F. *Glauber Patria Rocha Livre*, SENAC, São Paulo, 2001.
- Xavier I. *Sertão Mar / Glauber Rocha e a estetica da fome*, Embrasilme/Editora Brasiliense, São Paulo, 1983. 2º Ed. Cosac Naify, San Pablo, 2007.

## CATÁLOGOS

- Glauber Rocha* (catálogo), (ed. Torres, A. M.), Festival del Cine Iberoamericano, Huelva 1981.
- Glauber por Glauber* (catálogo), Banco Nacional/MdC de Brasil/Embrasilme/Tempo Glauber Cinemateca brasileira, [sin lugar] 1985.
- Le cinéma brésilien* (catalogo), (ed. Paranagua P. A.) Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.
- Glauber Rocha* (catálogo), Cinemateca portuguesa, abril 1981. *Glauber Rocha revisitado*, (ed. Ribeiro Filho, A.), Expogeo, Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.
- Eztetyka del sueño* (catálogo), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2001.
- Trenta scatti su Glauber Rocha* (catálogo), de Lanzardo, D., Seb27, 2001.
- Del hambre al sueño: Obra, política y pensamiento* (catálogo), (ed. Gaitán, P. y Rocha, A.) MALBA Museum, Buenos Aires, 2004.

## NOVELAS

- Ferrari, M. *Ti ricordi Glauber*, Sellerio Ed., Palermo, 1999.
- Rocha, G. *Riverão sussuarana*, Record, Río de Janeiro, 1977.

## LIBROS SOBRE EL CINEMA NOVO:

- AA.VV. *Anos 70 – Cinema*, Ed. Europa, RdJ, 1980.
- AA.VV. *Il Cinema Novo brasiliano I. Testi e documenti*, Quaderni informativi n.64, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1975.
- AA.VV. *Il «Cinema Novo» brasiliano II. I registi e i film*, Quaderni informativi n. 64, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1975.
- AA.VV. *La Storia del cinema*, vol. 4, Vallardi, Milano, 1967.
- AA.VV. *Brasile, Cinema Novo e dopo*, cit.
- AA.VV. *Glauber por Glauber* (catalogo), Embrasilme, RdJ, sin fecha.

- Amico G. (ed.) *Il cinema brasiliano*, S.I. Silva, Genova, 1961.
- Assis Brasil F. *Cinema e literatura*, Tempo Brasileiro, RdJ, 1967.
- Avellar J.C. *O cinema dilacerado*, Alhambra, RdJ, 1986.
- Avellar J.C. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Garcia Espinosa, Sanjines, Alea : teorias de cinema na America Latina*, Edusp/ Editora 34, Sao Paulo/Rio de Janeiro, 1995.
- Avellar J.C. (ed.) *O processo do Cinema Novo*, Aeroplano, Ríó de Janeiro, 1999.
- Bernardet J.C. *Brasil em tempo do cinema*, Ed. Civilização Brasileira, S.A., RdJ, 1967.
- Bernardet J.C. *Piranha no mar de rosas*, Nobel, São Paulo, 1982.
- Bertetto P. *Il cinema dell'utopia*, Rumma Editore, Salerno, 1970.
- Caprara V., Norci F. y Ranvaud D. (ed.) *Bye Bye Brasil: il cinema brasiliano fra tradizione e rinnovamento 1970/1988*, 25° Incontri Internazionali del cinema di Sorrento, La Casa Usher, Firenze, 1988.
- Fofi G. *Capire con il cinema*, Feltrinelli, Milano, 1977.
- Giusti M. y Melani M. (ed.) *Prima e dopo la rivoluzione*, Lindau, Torino, 1995.
- Hunnebelle, G. Y Gumucho Dragon, A. (ed.) *Les cinémas de l'Amérique Latine*, Lherminier, Paris, 1981.
- Hollyman Burns S.P. *Glauber Rocha and the Cinema novo in Brazil: a Study of is Films and Critical Writing*, Garland, N.Y., 1982.
- Moreira da Costa, F. (ed.) *Cinema moderno/Cinema Novo*, S.A., R.d.J., 1966.
- Neves D., *Cinema Novo no Brasil*, Editora Vozes, RdJ, 1966.
- Johnson R. *Cinema Novo X 5*, University of Texas Press, Austin, 1984.
- Stam R ; Johnson R. *Brazilian Cinema*, Revised Edition, Columbia University Press, New York, 1995.
- Ropars Wuilleumier M.C. *L'écran de la mémoire*, Editions du Seuil, Paris, 1970.
- Salles Gomes P.E. *Cinema: Trajetoria no subdesenvolvimento*, Paz e Terra, São Paulo, 1996.
- Schuman P.B. *Film und revolution in Latein-amerika*, Verlag Karl Maria laufen, Oberhausen, 1971.
- Schuman P.B. *Kind und Kampf in Latein-amerika*, Carl hanser Verlag, Wien, 1976.
- Schuman P.B. *Handbuch des lateinamerikanischen films*, Verlag Klaus Dieter Vervuert, Berlin, 1980.
- Xavier I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, Brasiliense, São Paulo, 1993.
- Xavier I. *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis/St. Paul, 1997.
- Xavier I. *O cinema moderno*, Paz e Terra S/A, São Paulo, 2001.