

CINE BRECHTIANO Y DECOLONIALIDAD: DE GODARD A ROCHA¹

BRECHTIAN CINEMA AND DECOLONIALITY: FROM GODARD TO ROCHA

Anxo ABUÍN GONZÁLEZ

Universidad de Santiago de Compostela

anxo.abuin@usc.com

Resumen: Las teorías *epizadoras* de Brecht alcanzaron un eco inmediato en el medio cinematográfico, al que el dramaturgo alemán era tan afín. El llamado *cine brechtiano*, que se asienta en el cuestionamiento de las convenciones teatrales asociadas al drama aristotélico, tuvo un especial desarrollo en la *Nouvelle vague*, un movimiento muy dado a la experimentación intermedial. Godard se toma aquí como ejemplo, desde sus primeras películas hasta su colaboración en Grupo Dziga Vertov, en un periodo (1960-1985) en el que su preocupación política, planteada desde la discusión de la actualidad de la ideología marxista-comunista, fue en aumento. La influencia de Brecht y Godard es evidente en la práctica filmica de Glauber Rocha, otro representante del cine brechtiano, pero en su evolución hacia la creación de un tercer espacio / cine se percibe un compromiso cada vez mayor con un pensamiento *situado* que encajaría en un nuevo paradigma de conocimiento, la decolonialidad.

Palabras clave: Brechtianismo. Decolonialidad. Intermedialidad. Performatividad. Tercer cine. Jean-Luc Godard. Glauber Rocha.

Abstract: Bertolt Brecht's epic theories left an immediate mark on the film medium, to which the German playwright was so close. The so-called *Brechtian cinema*, which is based on the questioning of the theatrical conventions regularly associated with Aristotelian drama, had a special development in the *Nouvelle vague*, a movement much given to intermedial experimentation. Jean-Luc Godard is taken here as an example, from his first films to his collaboration in the Dziga Vertov Group, in a period (1960-1985) in which his political concern, raised from the discussion of current Marxist-communist ideology, was considerably increasing. The influence of Brecht and Godard is well known for the film trajectory of Glauber Rocha, another representative director of Brechtian cinema, but in his evolution towards the creation of a Third space / cinema there is a growing commitment to *situated thinking* that would fit into a new paradigm of knowledge, decoloniality.

Keywords: Brechtianism. Decoloniality. Intermediality. Performativity. Third cinema. Jean-Luc Godard. Glauber Rocha.

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto "PERFORMA2-PERFORMADOS (Metamorfosis del espectador en el teatro español actual)" (PID2019-104402RB-I00, 2020-2023), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (2017-2020).

1. INTRODUCCIÓN: BRECHTIANISMO

En 1998, en un libro publicado con ocasión del centenario del nacimiento de Bertolt Brecht, *Brecht and Method*, Fredric Jameson comienza por reconocer cuánto le hubiera agradado al dramaturgo alemán pasar a la historia por la *utilidad* de su trayectoria, tan comprometida política y éticamente, tan tendente a lo didáctico y pedagógico, tan ambigua en la confrontación final entre la teoría y la práctica. Para Jameson no siempre fue así, pero hubo un tiempo no muy lejano en que esa utilidad se volvió extraordinariamente intensa, cuando, en la década de los 60, el discurso de Brecht sirvió de referente sobre todo en las escrituras más contracanónicas y en los espacios del llamado *Tercer mundo*, explicando así sus razones:

A whole theory and strategy and political writing was set in place which could be transferred to other media and situations (to the confection of “Brechtian” films, for example, by a Godard; not to speak of the “Brechtian” stories by Kluge, or even Brechtian painting and art in a Beuys or a Haacke), and had the signal advantage of allowing one to return to the older pre-Stalinist combination of avant-garde art and politics; while at the same time reassuring the more orthodox about the propriety of its political positions. For the Third World, finally, the peasant aspects of Brecht’s theatre, which made plenty of room for Chaplinesque buffoonery, mime, dance, and all kinds of pre-realistic and pre-bourgeois stagecraft and performance, secured for Brecht the historical position of a catalyst and an enabling model in the emergence of many “non-Western” theatres from Brazil to Turkey, from the Philippines to Africa (Jameson, 1998: 18).

Esa fortuna brechtiana, muy bien resumida por Jameson, a la que no fue ajeno en su inicio un público burgués ansioso de innovaciones teatrales, tuvo finalmente un alcance intermedial cuando se transfirió la teorización *epizadora* de los llamados *nuevos cines*, que no descartaban tampoco la posibilidad de acogerse a las formas políticas de *agitprop* cercanas a las vanguardias de comienzos del siglo XX como posibles laboratorios desde los que articular la resistencia contra el pensamiento (neo-) colonial e imperialista. Valga lo dicho para movimientos tan difícilmente homogeneizables como la *Nouvelle vague* o el *Cinema novo*, la derivación brasileña de lo que se llamó, en la formulación del manifiesto de los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, publicado en el número 13 de la revista cubana *Tricontinental* (1969), el *Tercer cine*, una expresión que aún hoy es objeto de intenso debate (Guneratne y Dissanayake, 2003; Wayne, 2001).

Más allá de la filiación brechtiana, las relaciones entre Jean-Luc Godard y Glauber Rocha, los representantes más activos de los dos movimientos antes citados, se reevaluarán además, en las páginas que siguen, a la luz de otros conceptos básicos en la esfera de los cines modernos a finales de los años 70, como los de performatividad o descolonización.

2. EL GRAN DECONSTRUCTOR: GODARD

No es extraño que el primer cineasta citado por Jameson para referirse a un cine brechtiano sea precisamente Jean-Luc Godard, cuyo trabajo ha representado en los últimos sesenta años lo mejor del cine moderno, desde el plano inicial de su largometraje inaugural (*À bout de souffle*, 1960), un homenaje iconoclasta a la productora de películas de clase B Monogram Pictures. Su carrera se desarrolló desde entonces acometiendo sin descanso contra la totalidad de las aportaciones básicas del cine clásico, en una deriva definible en la deconstrucción de oposiciones como *decir / mostrar, sonido / imagen, discontinuidad / continuidad, plano / montaje, linealidad / yuxtaposición, escrito / verbal, monólogo / diálogo, voz / gesto o ficción / documental*, y creando en sus filmes una red intertextual incontrolada que se configuraba como un palimpsesto o como un rizoma, según los casos. A Godard le cae muy bien aquella cita de Roland Barthes a propósito del compositor romántico Robert Schumann: “A fin de cuentas no tiene más que *intermezzi*: aquello que interrumpe es a su vez interrumpido, y vuelta a empezar” (1986: 289).

Revisando la filmografía del francés, puede entenderse su itinerario como un camino de ida y vuelta que repasa las mismas obsesiones desde *Le Petit soldat* (1963), su segundo largometraje y el primero de sus muchos filmes malditos, donde ya se percibe la inclinación por el estudio de los gestos (Bruno Forestier es algo así como un “cazador” de poses, en la sesión de fotos con Verónica o delante del espejo, un aficionado que sueña con el teatro o que compara a la gente con los personajes de Jean Giraudoux, sin ver en el gesto de los actores, despreciativamente, otra cosa que sumisión a lo que otros mandan). Y sobre todas las cosas, desde una perspectiva intermedial, está la literatura, la proliferación de personajes que leen o escriben, como la Charlotte de *Une Femme mariée* (1964), que lee la *Bérénice* de Racine²; o las continuas referencias, como la que realiza a *Fahrenheit 451* (y a la *Divina Comedia*) en el *collage* de citas *Notre musique* (2004). Laura Mulvey (2004) definió a Godard como una “fábrica de citas” que introducen sucesivas capas de significación en la estructura latente de sus filmes y colocan al espectador ante una búsqueda entre diferentes niveles de lectura. Con razón José Ferrater Mora consideraba que el cine de Godard suponía “la continuación de la literatura con otros medios” (1986: 68).

En la *Nouvelle vague* la expresión fílmica se enriqueció además bajo la influencia del medio teatral (Schmid, 2019), no sólo un fundamento inexcusable para entender el mismo concepto de *mise en scène* cinematográfica sino también un incentivo estético que André

² En 2019, en el que quizás fuera su último proyecto cinematográfico, reconocía estar pensando en filmar una historia sobre los “chalecos amarillos” que tuviera como inspiración la tragedia de Racine: “No se hará solo de lo que ustedes llaman imágenes de archivo. También habrá un rodaje. No sé si encontraré lo que uno llama actores. Me gustaría filmar a la gente que se ve en los canales de noticias, pero sumergiéndolos en una situación en la que el documental y la ficción se mezclan. No sé si aceptarán ser filmados en relación con ellos mismos, tanto en su situación profesional como en situaciones inventadas” (<https://enfilme.com/notas-del-dia/jeanluc-godard-planea-un-nuevo-filme-inspirado-en-berenice-y-los-chalecos-amarillos> [07/06/2023]).

Bazin reclamaba con insistencia, en su libro de 1958 (1990), al hablar de *cine impuro*. El teatro es una de las grandes ofuscaciones de Godard. En el monográfico dedicado por *Cahiers du cinéma* a la *Nouvelle vague* (el número 138 de diciembre de 1962), señalaba nuestro director:

Lo que me interesa también es el aspecto teatral. Ya en *El soldadito*, película en la que intentaba alcanzar lo concreto, vi que cuanto más me aproximaba a lo concreto, más me acercaba al teatro. *Vivir su vida* [1962] es a la vez muy concreta y muy teatral. Me gustaría rodar una pieza de Sacha Guitry [un dramaturgo célebre por su gran vinculación con el cine], me gustaría rodar *Seis personajes en busca de autor* para mostrar, mediante el cine, lo que es el teatro (en Collet, 2004: 109; entiéndase aquí *concreto* por *realista*).

¿Quién no recuerda las constantes alusiones a la insuficiencia de la palabra en *Vivre sa vie*, centradas en ese diálogo imposible entre Nana y el filósofo Brice Parain? ¿Quién no se ha admirado cuando la joven protagonista se identifica con la cara llorosa de una Juana de Arco (María Falconetti) acosada por el monje Jean Massieu (Antonin Artaud)? ¿Quién no dedicaría un capítulo sobre un posible *cine pirandelliano* a Godard? En la misma entrevista se habla además de un proyecto de filmar el *Ubú* de Alfred Jarry; o *Pour Lucrèce*, de Jean Giraudoux³; de su adhesión a la palabra⁴; de crear un cine *dell'Arte*⁵, asentado en la improvisación, la filmación poco planificada en el rodaje o la mostración del “pensamiento en marcha”; y, naturalmente, al justificar la división de *Vivre sa vie* en doce cuadros, de la influencia de Brecht: “En doce, no lo sé, pero en cuadros sí: eso acentúa el lado teatral, el lado Brecht” (2004: 117)⁶, un lado que podemos confirmar en la manera de comportarse de alguno de los personajes (véase aquí la imitación en los billares, por parte de uno de los amigos de Raoul, de Jerry Lewis, un cineasta bien valorado por los *Cahiers*, como también lo fueron en general las comedias dirigidas por Frank Tashlin). Godard se situaba además en el mismo marco temático que el alemán, aquí la prostitución, pero en general lo marginal, lo oprimido, los fuera de la ley...

En 1967, en otra entrevista concedida al número 194 de *Cahiers*, Godard reconoce su pasión por los “contadores” de historias, a la vez que defiende: “Es preciso hacer teatro en el cine, mezclar las cosas. Y en todo” (en Liaudrat-Guigues y Leutrat, 1994: 146). Allí manifiesta asimismo su admiración por cineastas que hablan de teatro en sus películas, como Jacques Rivette (*Paris nous appartient*, 1961), Bergman (*Persona*, 1966), James

³ “En este caso, tendré teatro en estado puro, porque lo que yo pretendo es únicamente registrar un texto, registrar las voces que lo dicen” (en Collet, 2004: 121)

⁴ “Me acerco al teatro también por la palabra, en mi película es necesario que escuchemos hablar a los personajes, tanto más cuanto les vemos muy a menudo de espaldas y no nos distraen sus rostros” (en Collet, 2004: 116).

⁵ “Los actores interpretan y saludan al mismo tiempo, ellos saben y nosotros sabemos que interpretan, que ríen al mismo tiempo que lloran. En suma, es una representación, pero eso es precisamente lo que yo quería hacer. Los personajes actúan siempre en función de la cámara: se trata de una charada” (en Collet, 2004: 111).

⁶ Y continúa: “El final de la película, por su parte, es muy teatral; era necesario, por tanto, que el último cuadro lo fuera más que todos los demás” (en Collet, 2004: 117).

Ivory (*Shakespeare Wallah*, 1965), Antonioni o Buñuel. El propio Godard se apuntaría para concluir a esta línea temática, que le hace pensar de nuevo en Giraudoux:

Yo también, desde hace tiempo, tengo ganas de hacer un filme didáctico sobre el teatro, basado en *Pour Lucrèce*. Veríamos a la muchacha que haría de Lucrèce bajando de un taxi para ir a un ensayo, hacer unas pruebas. Luego, avanzaríamos en la obra, mostrando o bien una prueba o un ensayo, o bien una escena en la que actuase realmente. En un momento dado tendríamos la crisis de la obra. Algunas escenas serían repetidas varias veces por razones de puesta en escena o a causa de los actores, que serían diferentes y que mataríamos uno tras otro: Moreau, Bardot, Karina, etc. Y el director, con su compañía, repasaría las siete u ocho grandes teorías a propósito del teatro: desde Aristóteles a las tres unidades, del prefacio del *Cromwell* a *El nacimiento de la tragedia* y a Brecht y Stanislavski, pero avanzando, al mismo tiempo, en la obra. Al final veríamos morir a la que vimos llegar, puesto que es la muerte de Lucrèce. Sería el último plano: estaríamos, pues, en la ficción. Un filme que estaría también destinado a enseñar a los espectadores lo que es el teatro (en Liaudrat-Guigues y Leutrat, 1994: 147).

En cierto modo, se trata de un programa estético al que dedicaría buena parte de su carrera.

3. GESTUS Y PERFORMATIVIDAD

La vinculación del cineasta con el teatro no pasó tampoco inadvertida para Gilles Deleuze, de quien, a mi entender con mucha razón, se ha dicho que Godard era un doble cinematográfico, un correlato que desarrollaba en el terreno artístico muchas claves de pensamiento que definieron nuestra misma contemporaneidad. Por supuesto no hablo solo del “aflojamiento de los nexos sensoriomotores (el paseo o la errancia, el vagabundeo, los acontecimientos no concernientes, etc.)” (Deleuze, 1984: 22), en merodeos extraordinarios que nos conducen de *À bout de souffle* a *Pierrot le fou* (1965). Las páginas dedicadas a Godard en *L’Image-temps* (1985) son complejas y muy ilustrativas de otras nociones clave esbozadas en ese volumen, desde la apreciación inicial del automatismo cinematográfico, de la que el director es absolutamente consciente, hasta la idea deleuziana de *intersticio*.

Para Godard y Deleuze en cine lo importante viene de la confrontación de las imágenes, y el significado no depende de las imágenes mismas sino del intervalo, en un sentido casi vertoviano: “La fuerza de Godard no está sólo en utilizar este modo de construcción a lo largo de toda su obra (constructivismo [o deconstructivismo]), sino en convertirlo en un método sobre el cual el cine, al mismo tiempo que lo utiliza, debe interrogarse” (1984: 240). Es el método de la disociación o la diferenciación, que abre un nuevo potencial de significaciones:

El film cesa de ser “imágenes en cadena... una cadena ininterrumpida de imágenes, esclavas las unas de las otras”, y de la que somos esclavos. El método del ENTRE, “entre dos imágenes”, conjura a todo cine del Uno. El método del Y, “esto y después aquello”, conjura a todo cine del Ser = es. Entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y

lo visual: hacer ver lo indiscernible, es decir la frontera. El todo sufre una mutación, porque ha dejado de ser el Uno-Ser para devenir el “y” constitutivo de las cosas, el entre-dos constitutivo de las imágenes (1984: 240-241).

Es esta una aproximación particular a la idea de intermedialidad: es el estudio del “entre-dos” de las imágenes instaurado a través del recurso a los cortes y las rupturas (la disonancia) que alejan al espectador de la posibilidad de un Todo coherente. Para Deleuze este despliegue de inconsistencias narrativas se pone en Godard al servicio de la reflexión (un *pensar-entre*), como sucede en tres momentos bien conocidos de sus películas: la danza de Angela en *Une Femme est une femme* (1961), “la película más alegre de Godard”, según Colin MacCabe (2005, 155); la escena de baile Madison en *Bande à part* (1964); o la del pinar en *Pierrot le fou*. En los tres casos se huye de cualquier rastro de categorización, porque Godard se reinventa cada vez, en una vuelta a empezar continua.

En el capítulo octavo, “Cinéma, corps et cerveau, pensée”, Deleuze vuelve las cosas a su lugar original (el origen del cine), el de la oposición entre este medio y las artes escénicas, al introducir la corporalidad, la cotidiana y la ceremonial, como una presencia que provoca, más que ninguna, la aparición del pensamiento cinematográfico. Y, con el cuerpo y el teatro, de nuevo, Brecht. Dice Deleuze:

Fue Brecht quien creó la noción de *gestus*, convirtiéndola en la esencia del teatro, irreductible a la intriga o al “tema”: para él, el *gestus* debe ser social, aunque reconozca que hay otras clases de *gestus*. Lo que llamamos *gestus* en general es el vínculo o el nudo de las actitudes entre sí, su coordinación recíproca, pero en cuanto no depende de una historia previa, de una intriga preexistente o de una imagen-acción. Por el contrario, el *gestus* es el desarrollo de las actitudes mismas y, con este carácter, opera una teatralización directa de los cuerpos, a menudo muy discreta, pues se efectúa independientemente de cualquier rol (Deleuze, 1984: 255).

Pasemos ahora de soslayo sobre la vertiente performativa de esta cita. El filósofo se está refiriendo aquí a la meditación brechtiana sobre la “música gestual”, en la que el *gestus* se describe como el único principio artístico relevante para establecer las relaciones sociales. Es ese un rasgo sin duda muy godardiano. Alain Bergala (2003: 99) hablaría de la belleza del gesto que descentra el cuadro, del gesto puro o en tránsito, del gesto revelador que define una fábula, la actitud corporal, la postura del actor, la mostración de cuerpos que se golpean, que ocupan espacios, que permanecen en silencio o hablan sin parar, que representan una obra de teatro (como en el cine de Jacques Rivette), que juegan a comportarse como delincuentes o intelectuales, esclavos o patrones, encadenando un gesto detrás del otro.

Y ahí introduce el mismo Deleuze el nombre de Glauber Rocha, al lado de Godard, en este caso como ejemplo de atención al cuerpo ceremonial y político. Continúa el filósofo:

[Rocha representa] el más grande cine “de agitación” que se haya hecho nunca: la agitación ya no emana de una toma de conciencia, sino que consiste en “poner todo en

trance”, el pueblo y sus amos, y la cámara misma, empujar todo a la aberración, para comunicar las violencias entre sí tanto como para hacer pasar el asunto privado a lo político, y el asunto político a lo privado (*Terra em transe* [1967]). De ahí el singular aspecto que asume en Rocha la crítica del mito: no se trata de analizar el mito para descubrir su sentido o su estructura arcaico, sino de referir el mito arcaico al estado de las pulsiones en una sociedad perfectamente actual, el hambre, la sed, la sexualidad, la potencia, la muerte, la adoración (Deleuze, 1984: 289-290).

En un momento dado, quizás después de *La Chinoise* (1967), Godard y Rocha coincidieron en una idéntica predilección por los cuerpos disconformes y las voces *verborreicas* que se plantan en la pantalla como una manifestación de resistencia, asumiendo la esencia performativa del relato: “La fabulación no es un mito impersonal, pero tampoco es una ficción personal: es una palabra en acto, un acto de palabra por el cual el personaje no cesa de cruzar la frontera que separaría su asunto privado de la política, y ‘produce él mismo enunciados colectivos’” (Deleuze, 1984: 293). Dos elementos destacan de esta cita. Por una parte, la apelación a la performatividad como presentismo, proceso (y no resultado), exhibición directa de personas y acciones, intensificación o energía, producción no mediada de significados, y percibimos asimismo el interés por la ritualización de las maquinarias sociales... Gilberto Pérez lo ve así: “A Godard film gives the impression not of the complete but of the ongoing, a world in the process of taking place, a film in the process of being made” (1998: 337).

La performatividad no desdeña tampoco los procedimientos retóricos de persuadir a un espectador, de conmoverlo, de transformarlo, de ofrecerle percepciones nuevas sobre la realidad, y nos lleva a la necesidad de intervenir colectivamente (políticamente) sobre el mundo o de clarificar las posiciones ideológicas de grupos o de individuos que actúan en un marco histórico determinado. Pensemos en el principio y en el final de *La Chinoise*: ese rótulo inicial que nos habla de “un film en train de se faire” que se va llenando de monólogos; y esa conversación final entre Véronique (Anne Wiazemsky) y el filósofo casi proscrito Francis Jeanson (entre otras cosas, el prologuista de *Peau noire, masques blancs* [1952], de Frantz Fanon), en la que el asunto fundamental tiene que ver con las consecuencias colectivas y violentas de una acción política de orden descolonizadora. Los personajes se pasan el tiempo hablando o leyendo, sin más. Apenas hay acciones físicas. Uno de ellos, quizás el más coherente, interpretado, cómo no, por Léaud, es actor, y su defensa de Brecht es repetida a lo largo del filme. A los pocos minutos del comienzo, Guillaume describe ante las cámaras de Raoul Coutard (el rodaje le sirve casi de contraplano) una escena, que bien pudiera estar inspirada en la famosa “escena de la calle” brechtiana, en la que se enfrenta la existencia con la idea de rol teatral:

GUILLAUME (*Vacilando.*): Un actor, eh..., es difícil de decir. Sí, sí, sí, estoy de acuerdo. (*Ríe, embarazado.*) Eh, le voy a enseñar una cosa; eso le dará una idea de qué es el teatro. Los jóvenes estudiantes chinos (*Empieza a taparse la cabeza con una venda*) se habían manifestado ante la tumba de Stalin, en Moscú, y, naturalmente, los policías rusos les habían partido la cara y les habían aporreado, y al día siguiente, en señal de protesta, los estudiantes chinos se habían reunido en la Embajada de China y habían convocado a todos

los periodistas de la prensa occidental, gente como *Life* o *France Soir* o así (*Su rostro está enteramente cubierto*) y hubo un joven chino que llegó con el rostro (*Señala su propio rostro*) enteramente cubierto de vendajes y de esparadrapos, y se puso a gritar (*Muy fuerte*): “Miren lo que me han hecho, miren lo que tengo, miren lo que me han hecho esos cerdos de los revisionistas”. Entonces todos esos mosquitos de la prensa occidental se precipitaron a su alrededor y comenzaron a ametrallarle con sus *flashes*, mientras él iba quitándose las vendas (*Empieza a quitarse la venda*), y esperaban ver un rostro completamente deshecho, o cubierto de sangre [...]; y él se quitaba las vendas así, muy suavemente, mientras los otros le fotografiaban; y se las quitó, y en ese momento se dieron cuenta de que no tenía nada en absoluto en la cara. (*Se ha quitado toda la venda*). Entonces, naturalmente, los periodistas se pusieron a gritar: “Pero ¿qué les pasa a estos chinos, son todos unos fumistas; son todos unos comediantes; qué significa esto?”. Y nada, en absoluto, no habían comprendido nada en absoluto. (*Puntúa sus frases con gestos persuasivos*.) No, no habían comprendido que aquello era teatro. [...] Teatro de verdad, quiero decir una reflexión sobre la realidad, o algo así (*Foto de Brecht joven*) como Brecht, o bien..., o bien (*Grabado que representa a Shakespeare*) Shakespeare, ¿qué? (Godard, 1973: 338).

Con razón el nombre de Brecht se mantiene en la pizarra de la que son borrados, uno a uno, algunos de los referentes políticos o literarios de esa generación.

La Chinoise se concibe además como una “película de escenas”, a la manera del *teatro filmado* baziniano, en las que el interior del apartamento “burgués” se muestra como decorado teatral en *huis clos*, con las largas secuencias rodadas a través de las ventanas del balcón. El filme se compone de colores primarios, con muy pocos movimientos de cámara, estructurado en secuencias o cuadros autónomos, sin orden, de modo que una podría estar antes de la anterior, como se postulaba en el teatro épico de Brecht⁷.

Godard, ya lo sabemos, radicalizará sus posturas a finales de los 60 con su ingreso en el Grupo Dziga Vertov, e iniciará una actividad frenética en favor de un cine abiertamente político (por no hablar de su activismo omnipresente: participación en el asunto Langlois o en la brusca clausura del Festival de Cannes de 1968) y en contra del concepto de *autoría*, que sólo finalizará con *Tout va bien* (1972), codirigida aún con su compañero Jean-Pierre Gorin, pero protagonizada por dos vedettes absolutas, Jane Fonda e Yves Montand. Con todo, Brecht seguirá estando ahí. Gorin reconoce en una entrevista para *Le Monde* (27 de abril de 1972) sobre esta última película:

Es un film realista, pero no es ni un realismo crítico ni un realismo socialista (un valor burgués y un valor aburguesado); hemos buscado un nuevo realismo más próximo a las teorías brechtianas. Primero, no disimula sus condiciones reales de producción. Este es el propósito de la primera parte del film. Cuenta de golpe su realidad económica e ideológica, el peso de la ficción, y su función, y sus actores. Pues se trataba de construir

⁷ La película fue poco considerada por un sector de la crítica: “En su momento, se consideró ridícula. La política no es eso, no son esos personajes, esos estudiantes; esos estudiantes son burgueses, a qué vienen esas frases, es ridículo” (Godard, en Aidelman y de Lucas, 2010: 134). Godard se defenderá alegando el carácter etnográfico o documental del filme, al estilo de Jean Rouch, que “estudiaba un cierto tipo de personas que no conocía muy bien” (en Aidelman y de Lucas, 2010: 134).

una ficción que permitiera siempre su propio análisis y que remitiera al espectador a la realidad, aquella que proviene del film (en Font, 1976: 178).

Y más adelante continúa Gorin, en palabras que evocan el uso de la pantalla dividida, al estilo del Jacques Tati de *Playtime* (1967):

Porque el carácter explosivo del film consiste precisamente en estar constantemente más acá de lo que se ve cada día. Un trabajo de trivialización, de desciframiento, que permite una lectura distinta de esas imágenes, una audición distinta de esos sonidos. Nuestro realismo parte de la desrealización. Para mostrar una fábrica, mostramos el revés del decorado, el estudio. Es una manera de filmar para no atrapar al espectador en el juego: a veces salimos de la escena y mostramos que la escena es una escena. Eso permite revelar el conjunto de contradicciones simultáneamente, en lugar de mostrar las figuraciones de cada conflicto una tras otra (en Font, 1976: 180).

Brecht suscribiría estas palabras como parte de su programa anti-aristotélico, con su insistencia en los conceptos de *desautomatización* y de *distanciamiento* o en la ruptura constante de la ficción y del ilusionismo teatral⁸.

4. CINE DEL SIGNIFICANTE

Al hablar de cine brechtiano (con un corpus un tanto corto: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Peter Watkins y Lars von Trier)⁹, Nenad Jovanovic (2017) recorre los conceptos básicos que entran en juego. La idea de montaje que articula la posibilidad de un arte dialéctico, el que pone en marcha un proceso de razonamiento en busca de la verdad y el (re-) conocimiento a través de estrategias de desfamiliarización. Jovanovic apela de nuevo al esquema de las “Notas a *Mahagonny*” (1930) (en Willett, 1964: 37):

⁸ Las referencias a Brecht no desaparecen en filmes posteriores. En *Allemagne année 90 neuf zero* (1991) Lemmy Caution (Eddie Constantine) se encuentra con unos jóvenes que. Acostados en el suelo, citan a Brecht, y comenta no sin ironía: “À mon avis, monsieur le conte, on peut pas mettre en scène Brecht comme cela”. En la parte 1B de *Histoire(s) du cinema* (1998), Godard recoge versos del alemán (“de qui dépend que l’oppression disparaisse? de nous! / de qui dépend que l’oppression demeure? de nous!”). En 2A Godard alude a una frase de Brecht (“j’examine avec soin mon plan, il est irréalisable”). Se mencionan también los célebres versos de las *Elegías de Hollywood* (1942): “muy alegre del lado de los vendedores / grabé esta frase de Brecht / y le pedí a Fritz Lang / que se la dijera a Brigitte Bardot / y llamé al filme el desprecio” (Godard, 2007: 83). Rocha también es mencionado con una reproducción de su imagen en *Vent d’Est*.

⁹ ¿Por qué no Rainer W. Fassbinder, Yvonne Rainer, Dusan Makavejev, Ruy Guerra, Manoel de Oliveira o incluso Joaquim Jordá? La nómina es considerablemente ampliada por Angelos Koutsourakis (2020), de Konrad Wolf (*Goya*, 1971) a Paolo y Vittorio Taviani (*Allonsanfàn*, 1974); de Theo Angelopoulos (*O Θίασος* [*El viaje de los comediantes*], 1975) a Thomas Heise (*Material*, 2009), Joshua Oppenheimer y Christine Cynn (*The Act of Killing*, 2012) o, en una vertiente cercana también a Artaud, Peter Brook (*Marat / Sade*, 1967).

Dramatic Theater	Epic Theater
Plot	narrative
implicates the spectator in a stage situation	turns the spectator into an observer, but
wears down his capacity for action	arouses his capacity for action
provides him with sensations	forces him to take decisions
Experience	picture of the world
the spectator is involved in something	he is made to face something
Suggestion	distance
instinctive feelings are preserved	brought to the point of recognition
the spectator is in the thick of it,	the spectator stands outside, studies
the human being is taken for granted	the human being is the object of the inquiry
he is unalterable	he is alterable and able to alter
eyes on the finish	eyes on the course
one scene makes another	each scene for itself
Growth	montage
linear development	in curves
evolutionary determinism	jumps
man as a fixed point	man as a process
thought determines being	social being determines thought
Feeling	reason

En la columna derecha está la tensión entre la aparición de un actor y la mostración de su personaje; la inclusión de una serie de imágenes autónomas en la pantalla o la introducción de mecanismos interruptivos que se alejan de la naturaleza “culinaria” del teatro burgués. Póngase en esa columna, además, los conceptos de *parataxis* o los célebres *Verfremdungseffekt* como rasgos de ese teatro épico desplegados para alcanzar la reflexión crítica del espectador.

El cine de la ilusión se asienta en la penetración psicológica en el personaje; en una estructura orgánica y cerrada; en la ética conservadora del héroe (ubicado en el horizonte de un destino benefactor y optimista); en la transparencia narrativa que borra cualquier huella enunciativa y que favorece el ejercicio de la catarsis. En el extremo opuesto, el teatro y el cine que enseñan la *maquinaria* y se reconocen como artefactos, de modo que se cuestionan los medios de expresión o se llama la atención sobre el significante (Walsh, 1976: 14-15). Como Brecht antes que él, en términos de Barthes, Godard desarrolló un “cine del significante”, comprendiendo muy pronto que el hecho cinematográfico debía tratarse en términos cognitivos (*científicos*, diría Brecht) y no tanto emocionales, creando un “sistema intelectual de significantes” ajustado a “la libertad que tienen los hombres de hacer significar las cosas” (1967: 355). El cine de Godard, como el de Rocha, cuestiona la relación entre el significante y el significado como fundamento de la ilusión filmica y por ello no se cansa de mostrar los medios de representación, los constituyentes del drama, las bambalinas, lo que siempre permanece oculto (Pérez, 1998: 341).

Es bien conocido cómo Peter Wollen, en un trabajo sobre *Vent d'Est*, trasladó este esquema brechtiano a su concepto de *contra-cine*, que se corresponde con la columna de la derecha (Wollen, 2002: 74):

Narrative transitivity	Narrative intransitivity
Identification	Estrangement
Transparency	Foregrounding
Single diegesis	Multiple diegesis
Closure	Aperture
Pleasure	Unpleasure
Fiction	Reality

El *contra-cine* de Godard rechazaba una causalidad en la que cada unidad de acción viene provocada por la anterior, en beneficio de la interrupción, la digresión o una temporalidad aleatoria o modular. La empatía supone una conexión emocional con un personaje, frente a la interpelación directa al público o la presencia de personajes divididos entre la ficción y la realidad; la introducción de un comentario, al estilo de las piezas brechtianas; o la intromisión de voces y personajes procedentes de la realidad¹⁰.

El cine de Godard prefería mostrar las convenciones de lo cinematográfico, subrayar las condiciones de producción. El mundo unitario dejaba paso a la heterogeneidad que cortocircuita los canales comunicativos o que los lleva a procesos de intertextualidad abiertos, en un infinito proceso de cleptomanía cultural (Pérez, 1998: 281-282). El entretenimiento como valor primordial de una sociedad de consumo se sustituye por una provocación que aspira a transformar de algún modo al espectador. Los actores no representan su papel, sino que se quitan la máscara y se descubren como personas de la vida real, porque interesa deshacer la ecuación FICCIÓN = ACTUAR = MENTIR = ENGAÑAR = ILUSIÓN = MISTIFICACIÓN = IDEOLOGÍA. Véase el comienzo de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), con el desdoblamiento explícito de Marina Vlady entre actriz y personaje (el ama de casa Juliette), con esa voz susurrante que dialoga con ella (la del propio Godard), y con la mención de Brecht:

COMENTARIO 1: El diecinueve de agosto, un decreto relativo a la organización de los servicios del Estado en la región parisina era publicado por el “Boletín oficial”. [...] *Primer plano de Juliette-Marina Vlady a contraluz. Parece estar en el balcón de su apartamento (situado en medio de un gran bloque). A su izquierda, al fondo, un edificio.*

¹⁰ No podemos referirnos ahora a los recursos godardianos de manipulación de puntos de vista y superposición de voces narrativas, en primera o en tercera persona, monologantes o susurrantes, *over* u *off*, acústicas o visibilizadas, autoriales o internas, digresivas o pertinentes, casi siempre en una deriva autorreflexiva y metaléptica. En este sentido resulta aún imprescindible el capítulo dedicado a Godard por Susan Sontag en *Estilos radicales* (1985). Ferrater Mora (1986: 66-67) recordaba cómo, desde otro punto de vista, este rasgo y otros muchos de filiación supuestamente brechtiana se convirtieron en “trucos manieristas” godardianos: la improvisación de los actores, la reproducción de fotos o fotogramas, los movimientos de cámara gratuitos, la interrupción repentina de la música, los guiños a la cámara...

COMENTARIO 2: Ella es Marina Vlady. Es actriz. Lleva un jersey azul-gris con dos rayas amarillas. Es de origen ruso. Su cabello es castaño oscuro o marrón claro. No lo sé exactamente.

Marina se levanta un mechón de pelo, mira hacia la cámara, luego baja los ojos.

MARINA: Sí, hablando como citando la verdad. Era el padre Brecht quien decía eso. Que los actores deben citar (Godard, 1973: 258-259).

Considérese en función de lo anterior la apelación final al público, de filiación muy brechtiana, que cierra *Vent d'Est*: “Osar rebelarse. Aquí, por ti, ahora es luchar en dos frentes. Contra la burguesía. Contra las eternas mentiras de los espectadores” (en Font, 1976, 63). O el juego narrativo con las voces de Godard y Gorin, a veces ficcionalizadas como los personajes homónimos de *Vladimir et Rosa* (1970).

Dentro de ese sistema intelectual y distanciador, los actores miran a la cámara y se dirigen al público para sacarlo de su posición pasiva e implicarlo ideológicamente (también irónicamente, en muchos casos) en el relato, o para invitarlo a la reflexión. En términos de Pascal Bonitzer (1977), Godard se mueve entre el *regard caché* y el *contre-regard* absolutamente exhibicionista. Pero este juego puede ir mucho más allá, añadiendo la representación de lo profilmico, con el *fuera de campo* e incluso, más allá, con el funcionamiento de un espacio de rodaje (el espacio de los que filman), como en *La Chinoise*. Godard hipervisibiliza, metalépticamente, el espacio de la enunciación, no del enunciado, con un formato entrevista que ya había ensayado en *Masculin féminin* (1966). Es, tal y como lo definieron André Gaudreault y François Jost desde la narratología, “el fuera-de-campo real del rodaje como lugar de origen del discurso” (1995: 80), el lugar del Gran Imaginador. Y aún está el espacio “difícilmente localizable [...] que emana del sonido, particularmente en forma de música o de comentario de la voz en off”, y que “desvela a la vez el enunciado mediante las informaciones específicas que vehicula y la enunciación en la medida en que estas informaciones emanan de un lugar que no es el de la propia diégesis” (Gardies, en Gaudreault y Jost, 1995: 81), como en *Passion* (1982), la obra maestra de Godard según el que es, seguramente, su mejor crítico, Colin McCabe (2005: 200).

5. TEATRALIDAD EN TRANCE Y DECOLONIALIDAD: EL TERCER ESPACIO DE GLAUBER ROCHA

En una de las películas del periodo Dziga Vertov, la ya citada *Vent d'Est* (1970), una especie de meta-rodaje de un *western*, Glauber Rocha interpretará un pequeño papel. El brasileño aparece en un cruce de caminos, como un “Cristo revolucionario” (Oubiña, 2019: s. p.), recitando versos de la canción “Divino maravilloso”, de Caetano Veloso y Gilberto Gil (“É preciso estar atento e forte / não temos tempo de temer a morte”), no por azar líderes del movimiento decolonizador y radicalmente intermedial llamado *Tropicalismo*. Una mujer embarazada, cargada con una cámara de 16 milímetros, se acerca y le pregunta por dónde se llega al cine político. Rocha le describe uno de los

caminos como el del *cine del Tercer mundo*, “peligroso, divino y maravilloso”. La mujer lo sigue sin convicción. La voz en off destaca las contradicciones de esa apuesta y la mujer decide ir en la otra dirección.

Godard parece alejarse en esa secuencia de la vía política de Rocha, y éste no tardaría en cuestionar pronto a aquél:

Godard afirma que, en Brasil, nos encontramos en una situación ideal para hacer un cine revolucionario y que, en vez de eso, hacemos todavía un cine revisionista, es decir, dando importancia al drama, al desarrollo del espectáculo. En su concepción, existe hoy un cine para cuatro mil personas, de militante a militante. Yo entiendo a Godard. Un cineasta europeo, francés, es lógico que se plantee el problema de destruir el cine. Pero nosotros no podemos destruir aquello que no existe. Y colocar el problema en estos términos es sectario y, por lo tanto, errado (2004: 152; cit. en Oubiña, 2019: s. p.).

Para Rocha, *Vent d’Est* fue en cierto modo un filme inútil como cine de autor, a pesar de “su desesperada belleza que nace, transparente, de una inteligencia cansada de poesía”, cuestionando a su director, antes citado al lado de Bernardo Bertolucci y el Jean-Marie Straub de *Le Gai savoir* (1968).

Inicialmente, el cineasta francés era para Rocha el autor más sobresaliente desde Sergei Eisenstein, pero el brasileño no tardó en descubrir que la *política de los autores* (entendida, a la manera baziniana, como un cierto personalismo estético) no funcionaba para el contexto latinoamericano: en Brasil había que instaurar un sistema de autoproducción “anti-Hollywood” y producir “filmes baratos, explosivos, bárbaros, radicais, antinaturalistas e polêmicos”, “um cinema épico e didático”, porque a “épica é revolução” (Rocha, 1967: 53). La tercera vía propuesta por Rocha está ajustada a su propio contexto: “O cineasta não pode ser considerado o artista isolado como o poeta ou o pintor. O cineasta deve ser um técnico, um economista, um publicista, um distribuidor, um exibidor, um crítico, um espectador e um polemista. O cineasta deve ser um homem de ação, física ou intelectualmente preparado para a luta” (Rocha, 2004: 103). Ese ideario es el que el brasileño sostiene en su manifiesto “Eztetyka da fome” (1965). Si Godard manifiesta una actitud intelectual y modernista, Rocha escribe: “La revolución es la *anti-razón*, lo imprevisto que explota en el centro de la razón dominante. Por eso el arma más poderosa del revolucionario es ese ‘irracionalismo liberador’” (Rocha, 2004: 103). Por eso su cine se adentra en lo irreal, lo surreal, lo vehemente, como discípulo reconocido de Luis Buñuel.

El programa de Rocha apuntaba sin duda a la configuración de lo que Homi K. Bhabha (1994) denominaría *Tercer espacio*, un *entrelugar* que deconstruye el binarismo entre el sujeto y el Otro, entre el colonizador y el colonizado, entre el Este y el Oeste. Estamos ante una construcción narrativa que pone de relieve la hibridación entre distintas tradiciones y la emergencia de una negociación de las diferencias (y las identidades), en este caso entre el *autorismo* godardiano y las necesidades expresivas (originarias, étnicas o populares) del contexto brasileño. Se trata de instaurar una liminalidad cultural que, como encuentro de lo diverso, se interrogue sobre el sujeto (neo-) colonial desde

posiciones fronterizas, abiertas y dialógicas. Ahí se descubren, por ejemplo, las raíces de su concepto de *trance*, el delirio, el momento privilegiado, el instante de la crisis, de la transición, del pasaje o de la transformación; un estado de convulsión que quiere promover el nacimiento de un cine futuro. Y por la idea de *trance* entramos en el terreno de Antonin Artaud, uno de los autores más influyentes en la escena teatral brasileira de los 60:

O teatro pós-Brecht se radicalizou no maio francês e transcendeu no Woodstock americano de 69. [...] A ritualística corporal liberada pelo Living (Theatre), o radicalismo épico do diálogo emitido por Brecht, a língua expressionista de Grotowski, o tribunal-hospício de Peter Brook, a mágica científica de Strehler, a liberação de José Celso Martinez, a explosão atômica. O teatro será arquitetura audiovisual em movimento coletivo, estação de embarque para outros universos. (...) O teatro antropológico, caminho dos anos 70, produz o máximo de verdade no mínimo de tempo. O ator é corpo e voz, que materializam o inconsciente coletivo, e por isto ele deve ser esportista, dançarino, orador, cantor, instrumentista, mago, palhaço e outras figuras retóricas (Rocha, 1981: 231).

Rocha quiso transformar al espectador suscitando en él una actitud crítica: de ahí que sus actores se manifiesten a veces como tales; de ahí también las continuas discordancias narrativas, la presencia de narradores o coros, o el contraste entre la palabra (narrativa) y la acción, la preponderancia absoluta del plano-secuencia, la abundancia de canciones y coreografías (desordenadas u orgiásticas); o la mezcla de una palabra agresiva, gritada, brutal con otra puramente lírica (Gardies, 1974: 15, 81, 89). Se trata de un cine performativo que, desde el experimentalismo de *Câncer* (1972) hasta la teatralidad poética y barroca de *Terra em transe* (1967), Rocha pudo haber heredado de sus primeras experiencias teatrales en Bahía, recitando para el público poemas conocidos (muchas de las secuencias de *Terra em transe* son como himnos que a veces se lanzan mirando directamente a la cámara).

Otros filmes de Rocha se asientan en una dirección aún más experimental, pero el lado teatral sobrevuela siempre sus creaciones. *Câncer*, en palabras de su director, “no tiene historia, son tres personajes dentro de una acción violenta” (en Torres, 1976: 35) que tensiona la duración improvisada del plano-secuencia hasta el máximo, como en el teatro: “El cine tiene que llevar mucho teatro dentro; ese es mi punto de vista, no pretendo que sea una teoría. Es una experiencia mía, utilizo teatro dentro de mis films deliberadamente” (en Torres, 1976: 35).

Para Rocha el cine debe conducir al hombre a una mejor conciencia de sí mismo y a la acción social, ya lo hemos dicho. En él podemos encontrar la misma experimentación godardiana sobre la duración del plano o sobre la relación entre los diferentes espacios fílmicos; la misma atracción por lo metaléptico y por lo performativo, desde ese filme maldito, *Câncer*, rodado con sonido directo en 16 milímetros, pero montada cuatro años más tarde, hasta sus intervenciones en el programa de televisión *Abertura*, entre febrero de 1979 y julio de 1980. En *Câncer*, como ha señalado, el espectador era obligado a asistir

a acciones violentas que no seguían ninguna lógica. Rocha tenía clara su filiación: “Claro, Godard também está fazendo, assim como o cinema underground americano. Mas a experiência era nova para mim, não nova para o cinema, porque já se fez tudo»” (cit. en Mota, 2001: 54). El filme se compone de planos-secuencia larguísimos “que [...] só acabavam mesmo porque o magazine de negativos ficava vazio ou porque os atores non tinham máis assunto para improvisar” (cit. en Mota, 2001: 54). Así, Rocha pretendía abordar, en sus propias palabras, la “quase eliminação da montagem, enquanto existisse uma ação verbal e psicológica constante dentro da mesma tomada” (cit. en Mota, 2001: 52). Por supuesto, el brasileño tenía clara su posición geopolítica (desde dónde hacía su cine): si Godard pretendía destruir el cine, en Brasil debía buscarse un arte de resistencia ante las prácticas colonialistas. Rocha evolucionó, además, en *Di Cavalcanti* (1977) y *A idade da terra* (1980), hacia la instauración del por él llamado *montaje nuclear*, en donde la imagen se carga de todo tipo de información y las palabras se lanzan al espectador, para alcanzar la máxima potencia expresiva e intelectual, con un uso de una sucesión de planos vertiginosa, en discontinuidad, que se vuelve incluso muy excéntrica en la elección del ángulo (Rocha, 1981: 229; Avellar, 2002: 128).

A idade da terra se concibió como un filme-proceso que disuelve el lenguaje cinematográfico, en un acto que remite a su otro manifiesto, “Eztetyka do sonho” (1971), a través del recurso a la improvisación (con interrupciones o repeticiones sin corte de la misma escena, a veces casi hasta el ridículo) o a la inclusión de acontecimientos que suceden entre bastidores, como cuando, a las dos horas de película, el actor que interpreta a John Brahms es atendido tras un accidente por el equipo, en presencia de Rocha:

MURÍCIO DO VALLE: Ai, meu Deus!... Puta que o pariu! Eu ia pedir pra ver se há pedra com inscrição... Puta que o pariu!... Está passando, está passando, está passando...

ANA MARIA MAGALHÃES: Meus anéis não machucaram teu rosto?

MURÍCIO DO VALLE: Eu bati com a ponta do pé. Mas que negócio incrível! Parece até frescura, caralho! Puta que o pariu! Me dá um pouquinho de água aí, por favor... É bom sujo assim. Não é?... Ok, Glauber, desculpa.

GLAUBER ROCHA (off): Se abaixa aí, Ana (A ENCENAÇÃO RECOMEÇA) (Rocha, 1985: 460).

La voz de Rocha no está ni mucho menos ausente, como cuando vincula el rodaje de *A idade* con la inspiración de *El Evangelio según San Mateo* (1964). La desintegración del discurso se acompaña de un ritmo caótico en el que la cámara se permite un movimiento libre e injustificado, gratuito en muchas ocasiones, que quiere envolver al espectador en su imprevisibilidad, en una sensación de vértigo, sobre todo en la secuencia del Carnaval: “De uma sequência a outra, o filme faz uma curva, toma uma nova direção, tem outras cores, outro movimento de cena, toda uma nova percepção é demandada ao olhar, para se habituar às novas formas que se abrem. O espectador segue trabalhando” (Araújo Lima, 2016). La fragmentación es también espacial e incluso geográfica, pues Brasil se muestra así como un país descompuesto en trozos imposibles de pegar.

Temáticamente, las secuencias abordan la necesidad de un cine propio del Tercer mundo: el imperialismo, la negritud, el militarismo, la violencia urbana, el papel subalterno de las mujeres... (Rocha, 2004: 497-498). Como en el proyecto nunca realizado de filmar una película titulada *América Nuestra*, se trata de mostrar en secuencias “desintegradas”, épicas y violentas el proceso de destrucción y liberación de América Latina (Rocha, 1997: 292; Brandão y Pereira, 2015), que Rocha resume en una de sus intervenciones en *voice-over* para *A idade da terra*:

Os povos subdesenvolvidos estão na base da pirâmide. Não podem fazer nada. Todos buscam a paz. Todos devem buscar a paz. Existirá uma síntese dialética entre o capitalismo e o socialismo. [...] Estou certo disso. E no Terceiro Mundo seria o nascimento da nova, da verdadeira democracia. A democracia não é socialista, não é comunista nem capitalista. A democracia não tem adjetivos. A democracia é o reinado do povo. A de-mo-cra-cia é o desreinado do povo. Sabemos todos que morremos de fome nos terceiros mundos. Sabemos todas das crianças pobres, dos velhos abandonados, dos loucos famintos. Tanta miséria, tanta feiura, tanta desgraça. Sabemos todos disso. É necessária uma revolução econômica, social, tecnológica, cultural, espiritual, sexual a fim de que as pessoas possam realmente viver o prazer (Rocha, 1985: 463).

En general, la conciencia geopolítica de Rocha se asienta en una poética en continua mutación, inestable, una práctica creadora que se enfrenta a la “antropofagia”, por utilizar un término bien conocido del manifiesto de Oswald de Andrade (1928), que caracteriza la política latinoamericana, todavía en guerra anticolonial en muchos frentes¹¹. *Der leone have sept cabeças* (1970) es epítome para muchos de la propuesta teatralizadora de Rocha, conjugada con la perspectiva anticolonialista expresada en sucesivos manifiestos, publicados en los *Cahiers du cinéma* desde 1967 (Rocha, 2004: 101-109). Los personajes son aquí puramente arquetipos míticos, cargados de ideología, como Pablo, representación de “um guerrilheiro latino-americano que vai prestar sua colaboração à revolução africana, porque tem noção da revolução tricontinental” (Teixeira Gomes, 1997: 606), practicada por el Che Guevara; como Zumbi, el rebelde negro que encarna los valores del pueblo; o como Marlene, la mujer europea rubia, que se presenta como la parte más obscena y seductora del imperialismo. El teatro político de Brecht se refleja en continuos monólogos o apartes, de clara naturaleza antipsicologicista y en el uso de un montaje dialéctico al servicio de lo didáctico, que se acompaña de técnicas que evocan los trabajos de Jean Rouch, por ejemplo en la grabación directa del sonido. El filme no cuenta una historia, sino que prefiere constituirse en una sucesión de episodios en oposición, ya desde una primera secuencia de sexo agresivo y grotesco en contraste con la voz en off del Predicador (Jean-Pierre Léaud), cuya figura profética queda enmarcada

¹¹ “La *antropofagia*, como teoría de la cultura híbrida, propugna una serie de tesis que desestabilizan tanto al nacionalismo que niega lo ajeno como al cosmopolitismo que intenta diluir el problema de la recepción en un pretendido universalismo siempre dado: [...]. La cuestión del arte es la cuestión de la violencia, porque la violencia es el ‘punto de partida para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado’” (Svetko, 2014: 127; Goddard, 2009).

por las risas de los habitantes de la tribu. Los personajes miran a la cámara, como en la primera intervención de Zumbi:

Há dois mil anos, leões e leopardos corriam livres pela floresta. Há dois mil anos, os Deuses viviam livres nos céus e nos mares. Há quinhentos anos vieram os brancos que, com armas de fogo, massacraram leões e leopardos, com armas de fogo incendiaram o céu e a terra e os deuses. Os brancos levaram nossos Reis e nosso povo a trabalhar como escravos nas novas terras da América. Os Deuses partiram, com os Reis e com o povo. [...] Porém, um dia nossos Deuses se revelaram e o povo pegou as armas para reconquistar sua liberdade. Nosso povo e os Deuses lutam há trezentos anos contra os brancos, que não deixam de dizimá-los com uma barbárie sem precedentes. Mas os brancos não conseguirão matar-me, a mim, Zumbi que reencarno os chefes assassinos. Esta lança partirá a terra em duas. De um lado estarão os carnicheiros, do outro, toda a África, livre. Aqui, como em todo lugar, todo negro levará um pouco da África. Porém agora já não enfrentaremos as armas dos brancos com lanças e magia. Contra o ódio, o ódio, contra o fogo, o fogo.

Zumbi acaba formando el símbolo de la cruz con una lanza y una metralleta, el símbolo de la nueva lucha política emprendida en África. *Der leone have sept cabeças* (el título recoge palabras de cinco lenguas) es una película que se mueve entre lo simbólico y lo ideológicamente explícito: véase la discusión política, casi de raíz fanoniana, de los distintos militantes negros, sobre la cuestión elemental de la violencia descolonizadora como parte del proceso político, que Samba resume de este modo para el espectador:

Nós compreendemos e todos sabem. No começo, eles usaram o cristianismo para atrelar nosso país ao carro da escravidão. Por quê? Porque erramos em dar a mão ao inimigo. Ao estrangeiro que chegou, demos de comer, de beber. Ao que se julga, nós éramos considerados uma espécie de primitivos, criancinhas que nada mais tinham a fazer além de sorrir aos que vinham saquear nosso povo. Mas a experiência mostrou serem eles os verdadeiros selvagens porque empregaram todos os meios de repressão que já existiram para nos espoliar.

En este contexto, el proceso decolonizador solo puede darse en términos de violencia universal, como subrayaba Fanon (1983), y el individuo se caracteriza por estar expuesto a toda clase de “asesinatos cotidianos”.

En un ámbito general, la figura del espectador es objeto (siempre en términos de deseo idealizador, no lo olvidemos) de movilización desde una impronta épica, tal y como señalaba Barthélemy Amengual: “Glauber está portanto de acordo com a maiêutica eisensteineana, com seu projeto de manipular o espectador, com sua preocupação de ‘engravidá-lo’ com uma verdade prefixada” (en Gerber, 1977: 112-113). A esos aspectos, que por momentos esconden una concepción política del pueblo ingenua o paternalista, aún podrían añadirse otros, como lo alegórico, lo carnavalesco y dialógico (la presencia de la literatura popular y de cordel), lo shakesperiano o, por supuesto, lo decolonial.

Si, desde filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), Rocha se acogió al sustrato mítico para dar rienda suelta a una violencia aparentemente externa, en escenas de carnicería y masacre que retratan una sociedad entera, y acepta la miseria como condición del individuo que habita el Sertão, su trayectoria incluyó además el rechazo de la técnica y la estética propias del cine occidental. La violencia como espectáculo, sin finalidad, se muestra entonces, en una forma no necesariamente narrativa, como arma revolucionaria en contra del colonizador, en la plasmación del que Deleuze consideraba “el más grande cine de agitación jamás realizado”.

En cierto modo, en el contexto de un tercer espacio, Rocha se ajustaba a una revisión de la historia latinoamericana desde parámetros decoloniales: por un lado, denuncia la naturaleza violenta de la intervención imperialista y de las prácticas neoliberales; por otra, intenta dar respuesta a la brutalidad sistemática de la contemporaneidad brasileña (Brasil como un pluriverso que, como realidad multipolar, excede sus límites geográficos y nacionales), y por extensión de la de toda América, Asia y África. Su pensamiento *situado* (y *local*), crecientemente “desoccidentalizado”, procura separarse de la “colonialidad del conocimiento” y del poder que desde los 90 han desvelado los estudios de Aníbal Quijano (1992), Boaventura de Sousa Santos y Maria Paula Meneses, eds. (2014) o Diana Taylor (2020), entre otros, para quienes es una tarea urgente desvelar las tecnologías biopolíticas coloniales, la “monocultura” eurocéntrica (la matriz colonial) insensible a las condiciones de racialización, exclusión y marginación de los pueblos no europeos. El *Cinema novo* y el *Nuevo cine latinoamericano* (Martin, 1997) se configuran también como un proyecto decolonial. A medida que presta cada vez más atención a las circunstancias políticas particulares de los países “tercermundistas” o “subdesarrollados”, Rocha se va alejando del modelo brechtiano-godardiano (en definitiva, europeo y “domesticador”) para acercarse a la idea de un cine “imperfecto” y subversivo en el que el caos y la violencia, también lingüística y cinematográfica, quieren ser armas de transformación y resistencia: “el arte no solo revela la herida colonial, sino que puede contribuir a su sanación” (Mignolo, 2015: 16). Para ello, Rocha hubo de “desaprender” su forma de hacer cine, volviéndola cada vez más radical, esto es, volviéndola en cierto modo *no-cine*¹².

6. CONCLUSIONES (CIERRE Y APERTURA): STRAUB Y HUILLET

En el estudio de las relaciones entre Brecht, Godard y Rocha podríamos invitar a un *quartum comparationis*. Me refiero a la pareja Jean-Marie Straub-Danièle Huillet (Pereira da Costa, 2016). Su influencia en Godard y Rocha, anclada de nuevo en la figura de

¹² Tomando como punto de partida la idea de cine imperfecto (García Espinosa, 1979) como vehículo de expresión ética de lo invisible y lo excluido, William Brown define así ese no-cine: “[It] conveys entanglement, then, but it also demonstrates and respects the otherness and the difference of the world, and otherness and difference more generally. For, while entanglement suggests witness, non-cinema does not separate itself from or exclude that which does not conform to its worldview. Rather, it includes but does not via homogenization destroy difference. Entangled and ethical, non-cinema involves becoming wise about others, or becoming otherwise” (2018: 3).

Brecht, de quien la pareja adaptó dos textos, *Lecciones de historia* (1972, basado en *Los negocios de Julio César*) y *Antígona* (1991, a partir de la puesta en escena que Brecht realizó de la obra de Sófocles), es indiscutible. El cine de Straub y Huillet es un arte del presente, quizás de un presente urgente que dialoga con la necesidad de la Historia; su discurso es poderosamente resistente como desvelamiento de los procesos de representación ideológica propios del cine clásico, basados en las ideas de invisibilidad enunciativa y transparencia. Esta resistencia implica el alejamiento de la maraña de los discursos oficiales y, en términos cinematográficos, la disyunción de los elementos filmicos (la plétora, como señala René Gardies [1974] para Rocha) y la exacerbación de la naturaleza performativa de cada plano.

En un artículo escrito para el periódico *O Cruzeiro* (Río de Janeiro, 30 de marzo de 1968, el año de estreno del primer proyecto de largometraje de la pareja, *Crónica de Anna Magdalena Bach*), “O novo cinema no mundo”, incluido más tarde en su libro *O século do cinema* (1981), Rocha alude al concepto de *plano integral* (aplicado también a *Vidas secas* [1963], de Nelson Pereira dos Santos,) como recurso polifónico en el que se plantea la “irreconciliación” entre los elementos visuales y sonoros del plano (algo semejante a lo que Straub-Huillet llamarían *plano bioscópico*, insistiendo en su carácter performativo y presentista): “No cinema tradicional o plano (a cena) serve para narrar um estado psicológico através do encadeamento lógico, da técnica palavra puxa palavra. No cinema moderno o plano (a cena) não serve: *significa em si*. É a técnica de *uma idéia por plano, de um plano para cada ação*. O conflito de cada *plano integral* (cenografía, luz, gesto, ritmo, palavra, música, ruído) com outros *planos integrais* estabelece a dramaticidade” (Rocha, 1981: 344). Se espera así socavar el carácter espectacular del cine y el estatus de lo que Serge Daney llamaba el “espectador-dios, ese niño mimado” (2016: 58)¹³.

Los personajes inmóviles de Straub-Huillet muestran un apego incondicional a la palabra asociada a la tensión entre lo lírico y lo dramático (lo comunitario y lo agonístico o político, en términos de Jacques Rancière, 2016), entendiendo además que todo filme es “un presente perpetuo” que el espectador debe ayudar a construir. Del mismo modo, Rocha se apunta a esta inflación de lo oral en sus obras, como un medio de exacerbar una poética alejada de la industria y cercana a la reivindicación política de una liberación que nunca llegó a conocer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIDELMAN, N. Y LUCAS, G. DE, eds. (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*.

¹³ Para Thomas Elsaesser los filmes de Straub-Huillet “[are] inspired by what one might almost call ‘cinophobia’, a revulsion against the commercial film industry and its standard product, the fictional narrative film” (1989: 25). Fairfax (2012) ha conectado las ideas de la pareja con el pensamiento de Theodor W. Adorno: véase la consideración del 90% de los cineastas como “paracaidistas” o su caracterización de la industria cultural y cine comercial como “pornográficos”.

- Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Prodimag.
- ARAÚJO LIMA, É. O. DE (2016). “Caminhos e resistências de uma montagem nuclear”. En *Atas do V Encontro Anual da AIM*, S. Sampaio, F. Reis e G. Mota, s. p. Lisboa: AIM. Disponible en línea: <https://aim.org.pt/atas/indice/Atas-VEncontroAnualAIM-28.pdf> [07/02/2023].
- AVELLAR, J. C. (2002). *Glauber Rocha*. Madrid: Cátedra.
- BARTHES, R. (1967). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- ____ (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- BAZIN, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.
- BERGALA, A. (2003). *Nadie como Godard*. Barcelona: Paidós.
- BHABHA, H. K. (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- BONITZER, P. (1977). “Les Deux regards”. *Cahiers du cinéma* 275, 40-46.
- BRANDÃO, Q. E PEREIRA, W. P. (2015). “A América Latina de Glauber Rocha: um projeto de integração latino-americana no filme *A idade da terra* (1980)”. *Faces da história* 2.1, 38-62.
- BRECHT, B. (1964). *Brecht on Theatre*, J. Willett (ed.). London: Methuen.
- BROWN, W. (2018). *Non-Cinema: Global Digital Film-making and the Multitude*. New York: Bloomsbury.
- COLLET, J.; DELAHAYE, M.; FIESCHI, J.-A.; LABARTHE, A. S. Y TAVERNIER, B. (2004). “Entrevista con Jean-Luc Godard”. En *La nouvelle vague: sus protagonistas*, AA. VV., 95-130. Barcelona: Paidós.
- DANEY, S. (2016). “Una moral de la percepción”. En *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas*, M. Asín y C. González (eds.), 54-74. Madrid: Centro de Arte Museo Reina Sofía.
- DELEUZE, G. (1984). *Estudios sobre cine 2. La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- ELSAESSER, TH. (1989). *New German Cinema: A History*. London: Macmillan.
- FAIRFAX, D. (2012). “Straub / Huillet-Brecht-Benjamin-Adorno”. *Quarterly Review of Film and Video* 29, 34-49.
- FANON, F. (1983). *Los condenados de la Tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FERRATER MORA, J. (1986). *Ventana al mundo*. Anthropos: Barcelona.
- FONT, R., ed. (1976). *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político. Guiones de Viento del Este, Pravda, Luchas en Italia, seguido de “Carta a Jane Fonda”*. Barcelona: Anagrama.
- GARCÍA ESPINOSA, J. (1979). “For an Imperfect Cinema”. *Jump Cut* 20, 24-26.
- GARDIES, R. (1974). *Glauber Rocha*. Paris: Seguers.
- GAUDREULT, A. Y JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- GERBER, R., ed. (1977). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra.
- GODARD, J.-L. (1973). *Cinco guiones*. Madrid: Alianza.

- ____ (2007). *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja Negra.
- GODDARD, J.-CH. (2009). "Deleuze et le cinéma politique de Glauber Rocha. Violence révolutionnaire et violence nomade". *Cités* 40, 87-96.
- GUNERATNE, A. Y DISSANAYAKE, W., eds. (2003). *Rethinking Third Cinema*. London: Routledge.
- JAMESON, F. (1998). *Brecht and Method*. New York: Verso.
- JOVANOVIC, N. (2017). *Brechtian Cinemas. Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins, and Lars von Trier*. New York: SUNY Press.
- KOUTSOURAKIS, A. (2013). *Politics as Form in Lars von Trier: A Post-Brechtian Reading*. London: Bloomsbury Academic.
- ____ (2018). *Rethinking Brechtian Film Theory and Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- LIAUDRAT-GUIGUES, S. Y LEUTRAT, J.-L. (1994). *Jean-Luc Godard*. Madrid: Cátedra.
- LYON, J. K. (1980). *Brecht in America*. Princeton: Princeton U.P.
- MACCABE, C. (2005). *Godard. Retrato de un artista a los sesenta*. Barcelona: Seix Barral.
- MARTIN, M. T. (1997). *New Latin American Cinema I. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*. Detroit: Wayne State University Press.
- MIGNOLO, W. (2015). *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014)*. Ciudad Juárez: UACJ.
- MIGNOLO, W. Y WALSH, C. E. (2018). *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*, Durham: Duke University Press.
- MOTA, R. (2001). *A épica eletrônica de Glauber Rocha. Um estudo sobre cinema e televisão*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- MULVEY, L. (2004). "El desprecio y su historia del cine: un tejido de citas". *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* 18, 27-35. Disponible en línea: <https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/240> [07/06/2023].
- OUBIÑA, D. (2019). "El cine de la anti-razón. El debate entre Glauber Rocha y Jean-Luc Godard". *La Furia Humana* 33.6, 1-10. Se ha consultado la versión digital del repositorio institucional del CONICET, sin números de página: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/130043> [17/12/2022].
- PEREIRA DA COSTA JR., E. (2016). "Sob o signo do leão: encontros entre Glauber e Straub-Huillet". *Imagofagia*. 14, s. p. Disponible en línea: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/333> [03/12/2022].
- PÉREZ, G. (1998). *The Material Ghost: Films and Their Medium*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- PHILLIPS, J. (2008). "Glauber Rocha: Hunger and Garbage". En *Cinematic Thinking Philosophical Approaches to the New Cinema*, J. Phillips (ed.), 90-108. Stanford: Stanford University Press.
- PIERRE, S. (1996). *Glauber Rocha: Textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas,

- SP: Papyrus.
- QUIJANO, A. (1992). “Colonialidad y Modernidad / Racionalidad”. *Perú Indígena* 13, 11-20.
- RANCIÈRE, J. (2016). “La obra sensible (a propósito de *Obreros, campesinos*)”. En *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas*, M. Asín y C. González (eds.), 76-90. Madrid: Centro de Arte Museo Reina Sofía.
- ROCHA, G. (1981). *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme.
- ____ (1985). *Roteiros do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme.
- ____ (1997). *Cartas ao mundo*, I. Bentes (ed.). Sao Paulo: Companhia das letras.
- ____ (2004). *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac & Naify.
- ____ (2011). *La revolución es una eztétyka. Por un cine tropicalista*. Buenos Aires: Caja Negra.
- ____ (2019). *Glauber Rocha: crítica esparsa (1957-1965)*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado.
- ____ (2020). *On cinema*. London: I. B. Tauris.
- ____ (2021). *Révision critique du cinema brésilien*. Paris: L’Harmattan.
- SCHMID, M. (2019). *Intermedial Dialogues. The French New Wave and the Other Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- SONTAG, S. (1985). *Estilos radicales*. Barcelona: Muchnik.
- SOUSA SANTOS, B. DE Y MENESES, M. P., eds. (2014). *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*. Madrid: Akal.
- SVETKO, F. (2014). “Glauber Rocha y el canibalismo”. *TOMA UNO* 3, 125-133.
- TAYLOR, D. (2020). *¡Presente!: the Politics of Presence*. Durham. Duke University Press.
- TEIXEIRA GOMES, J. C. (1997). *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- TORRES, A. M. (1970). *Glauber Rocha y Cabezas cortadas*. Barcelona: Anagrama.
- WALSH, M. (1981). *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*. London: BFI.
- WAYNE, M. (2001). *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*. London: Pluto Press.
- WOLLEN, P. (2002). “Godard and Counter Cinema: *Vent d’est*”. En *The European Cinema Reader*, C. Fowler (ed.), 74-82. London: Routledge.
- XAVIER, I. (1983). *Sertão mar. Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense.
- ____ (1997). *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian*. Minnesota: University of Minnesota.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 01/02/2023

Fecha de aceptación: 12/06/2023