

Descolonizar la imagen en movimiento: el *cinema novo* como oposición al imperialismo cultural de Hollywood¹

Ana Laura Bochicchio

Universidad Nacional de Tierra del Fuego/CONICET (Argentina)

E-mail: albochicchio@untdf.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0003-0302-0595>

<https://dx.doi.org/10.5209/chco.87109>

Recibido: 21 de enero de 2023 • Aceptado: 25 de junio de 2023

Resumen: En la década de 1960 surgieron en Latinoamérica tendencias cinematográficas que se auto-denominaron “nuevos cines”. Su intención fue conformar una contraposición a las características estilístico-formales y temáticas del cine hegemónico de Hollywood. Entre este movimiento artístico-revolucionario, uno de los destacados es el *cinema novo* brasileño. El director bahiano Glauber Rocha fue un importante representante del mismo. A partir de sus manifiestos sobre la “estética del hambre” y su producción fílmica, es posible observar que su objetivo fue generar una conciencia de la subalternidad latinoamericana con el fin último de alcanzar la descolonización del ámbito cultural. Aquí se analiza el discurso y las imágenes anticolonialistas de dos de sus películas más emblemáticas: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) y *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969). Desde una estética similar al *western* hollywoodense, Rocha demuestra el mundo de la violencia al que se ven sometidas las personas subalternizadas —como metáfora de la identidad latinoamericana. Para ello enfatiza en cuestiones generales como la imposición del poder estatal, eclesiástico y latifundista tanto como en aspectos locales asociados al folclore brasileño del *sertão*, la figura del *cangaceiro* y el sincretismo religioso. El objetivo es comprender el modo en que el emblemático director construye un discurso antiimperialista que se opone tanto a la cinematografía estadounidense, soviética y europea, al buscar visibilizar la realidad subordinada de América Latina.

Palabras clave: Nuevos cines; *cinema novo*; imperialismo cultural; Hollywood, Glauber Rocha.

ENG Decolonizing the moving image: the *cinema novo* as opposition to the cultural imperialism of Hollywood

ENG Abstract: In the sixties, cinematographic trends emerged in Latin America that called themselves “new cinemas”. His intention was to form a contrast to the stylistic-formal and thematic characteristics of the hegemonic cinema of Hollywood. Among this artistic-revolutionary movement, one of the highlights is the Brazilian *cinema novo*. The Bahian director Glauber Rocha was an important representative of it. From his manifestos on the “aesthetics of hunger” and his film production, it is possible to observe that his objective was to generate an awareness of Latin

¹ El presente trabajo de investigación ha sido realizado en el marco del Proyecto *Ciencia, racismo y colonialismo visual*, ref. PID2020-112730GB-I00, financiado por MCIN/AEI/ 10.13039/501100011033 y *Una genealogía de las biopolíticas eugénicas en la Argentina (1880-1980)*-PIP 11220200100407CO (CONICET, Argentina).

American subalternity with the ultimate goal of achieving the decolonization of the cultural sphere. Here, the anti-colonialist discourse and images of two of his most emblematic films are analyzed: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) and *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969). From an aesthetic similar to the Hollywood western, Rocha demonstrates the violence to which subalternized people are subjected –as a metaphor for Latin American identity. For this, he emphasizes general issues such as the imposition of the State, ecclesiastical and landowner power as well as local aspects associated with Brazilian *sertão* folklore, the figure of the *cangaceiro* and religious syncretism. The objective is to understand the way in which the emblematic director builds an anti-imperialist discourse that opposes American, Soviet and European cinematography, while seeking to make visible the subordinate reality of Latin America.

Keywords: New Cinemas; *cinema novo*; cultural imperialism; Hollywood; Glauber Rocha.

Sumario: Introducción 1. Imperialismo cultural estadounidense. 2. Hollywood y la difusión del imperialismo cultural. 3. Los Nuevos Cines Latinoamericanos 4. La estética del hambre: un estudio del *sertão* 5. Conclusión. 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Bochicchio, Ana Laura (2024). Descolonizar la imagen en movimiento: el *cinema novo* como oposición al imperialismo cultural de Hollywood. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 46(2), 441-457.

“El arte revolucionario debe ser una magia capaz de embrujar al hombre a tal punto que él no soporte más vivir en esta realidad absurda”.

Glauber Rocha

Introducción

Es importante que un análisis de los Nuevos Cines Latinoamericanos comience teniendo en cuenta el vínculo de la región con Estados Unidos, la potencia hegemónica, a partir del concepto de “imperialismo cultural”. De ahí que el artículo inicia haciendo una presentación de la acepción que aquí se le otorga a dicho concepto, a partir de la descomposición de sus términos. A su vez, se explorará la particularidad del imperialismo estadounidense surgido a finales del siglo XIX pero cuya raíz cultural proviene desde la misma colonización británica.

A partir del entendimiento de esta realidad imperialista económica y cultural, se analizará el rol de Hollywood en dicho esquema y, asimismo, el modo en que en el contexto más álgido de la Guerra Fría en Latinoamérica, diversos directores comprometidos política y socialmente decidieron utilizar el cine como arma descolonizadora. Se pondrá especial énfasis en la obra del director brasileño Glauber Rocha, representante artístico y teórico fundamental del *cinema novo* en su país. Analizar su cinematografía resulta de especial interés para entender el modo en que las imágenes en movimiento pueden oponerse a la hegemonía cultural del imperio estadounidense. De hecho, pretendieron hacerlo en un contexto específico tanto de Brasil como de América Latina en su conjunto.

1. Imperialismo cultural estadounidense

El término “imperialismo cultural” es de difícil definición puesto que contiene dos términos que de por sí, poseen varias acepciones y que, a su vez, son controvertidos. Para el caso aquí estudiado, resulta interesante considerar el análisis de John Tomlinson. Este autor británico, asevera que el concepto surgió como tal en la década de 1960 (1991: 2), mismo periodo en el se popularizan los Nuevos Cines de América Latina.

Tomlinson sugiere que, esencialmente, el imperialismo cultural se refiere a la exaltación y la difusión de hábitos y valores, práctica en la que la economía juega un rol instrumental (1991: 3). Efectivamente, ambos aspectos, tanto la imposición económica como la cultural, están implícitos en el proceso imperialista estadounidense, comenzado a finales del siglo XIX. El mismo desarrolló un modelo de expansión económica en el que el fomento de las ideas y valores “yankees” son un motor imprescindible para lograr tal objetivo en los países y regiones que se vuelven dependientes.

A su vez, esto se relaciona con el término *soft power* (poder blando), el cual comenzó a utilizarse en la década de 1990 por el político estadounidense Joseph Nye (Zahran y Ramos, 2010). El mismo pertenece al ámbito de la política internacional y refiere al hecho de que la dominación de Estados Unidos, en la era de la globalización, no se realiza por la violencia (*hard power*), sino por medio de estrategias de atracción (Chong, 2007: 2). Por lo tanto, Estados Unidos conformó un tipo original de imperialismo neo-colonial, centralmente capitalista, en el que —luego de conquistar gran parte de la región norteamericana— no buscó incorporar colonias territoriales, si no aplicar una hegemonía de tipo económica junto con la imposición de sus parámetros culturales.²

Raymond Williams define a la cultura como la configuración de “todo un modo de vida material, intelectual y espiritual” (1987: 15), lo cual supone las significaciones atribuidas a los bienes culturales ya sean objetos, prácticas o símbolos, lo cual reviste un carácter público. Esta concepción de cultura enfatiza en el aspecto “emocional”, es decir en el mundo de la significación que los miembros de una cultura atribuyen a todo ese mundo material, intelectual y espiritual en el que viven interactivamente. En efecto, Williams define a esta configuración mental de la realidad como estructuras de sentimiento, es decir “los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones entre ellos...”. Se refiere a los “elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones... del pensamiento tal como es sentido y el sentimiento tal como es pensado” (Williams, 2009: 180-181), todo lo cual conforma un sentido común a través del cual una sociedad significa el mundo que la rodea y sus relaciones sociales.

El análisis realizado en este artículo se centra en el mundo de las significaciones y en las prácticas de la representación. Estas son definidas por Stuart Hall como “la incorporación de conceptos, ideas y emociones en una forma simbólica que puede ser transmitida e interpretada significativamente...”, todo lo cual “moviliza poderosos sentimientos y emociones, tanto de tipo positivo como negativo” (1997: 10).³

Asimismo, resulta de utilidad el concepto de imaginario social de Bronislaw Baczko, que lo define como las “representaciones colectivas, ideas-imágenes de la sociedad global y todo lo que tiene que ver con ella” (2005: 8). Esto se refiere a las representaciones globales que una sociedad construye y por medio de las cuales se da a sí misma una identidad, identifica a un “otro”, significa y modela el pasado, legitima las formas de poder y construye ideas-imágenes para sus miembros (Baczko, 2005: 28). Estos imaginarios

inventados y elaborados con materiales tomados del caudal simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que cumplen en la vida social (Baczko, 2005: 8).

El valor de esta noción reside en que permite comprender que lo que una sociedad o un sector de ella entienden como “realidad” no es más que una representación que se construye para domesticarla, interpretarla y forjar un sentido común capaz de incorporarla en lo cotidiano. Se genera, así un lente a través del cual tales sectores clasifican, comprenden y le dan forma al mundo que los rodea.

² De todos modos Estados Unidos sí ha tenido intenciones de conquista territorial, como son los casos los casos de invasión de Cuba, Puerto Rico y las islas Filipinas o las ocupaciones posteriores de Haití, Santo Domingo o Panamá. En cualquier caso, tales territorios no se incorporaron al Estado estadounidense como miembros de la Unión, sino que se los sometió o intervino en pos de intereses económicos.

³ Las traducciones del inglés al español son propias.

En ese sentido, el neo-colonialismo estadounidense posee un alto grado de coerción militar pero también manifiesta estrategias de divulgación cultural, es decir que impone su representación simbólica de la sociedad en el denominado Tercer Mundo, a partir de la manipulación de los imaginarios sociales. Este imperialismo actúa sobre el sistema de significaciones puesto que, ciertamente, la cultura tiene capacidad de imponer poder. En última instancia, el imperialismo cultural se trata de un *soft power* que no sólo impone valores, sino —y sobre todo— una pérdida cultural (Tomlinson, 1991: 173). Se lo puede considerar, esencialmente, como la propagación y exaltación de hábitos y valores para construir una propia imagen superior de Estados Unidos en el exterior.

Este avance siempre significa una pérdida de identidad y lo hace en deterioro de las culturas locales por sobre las cuales se impone. Es, por ende, un poder que no trata sólo sobre la imposición cultural, sino y, especialmente, sobre la pérdida cultural. La dominación ocurre cuando la autonomía de una cultura (su derecho a desarrollar sus propios valores, sus propias elecciones, sus propios conceptos morales) se ve amenazada por fuerzas extranjeras.

Tal característica particular del imperialismo estadounidense tiene que ver con la concepción imaginaria de Estados Unidos como nación, lo cual condiciona sus relaciones internacionales. Tal imperialismo tiene como origen la concepción del “excepcionalismo”. Esta noción, según Hilde Eliassen Restad, tiene dos dimensiones básicas: la ejemplificadora y la misionera (2015: 27). Ambas suponen que Estados Unidos es una “tierra prometida” y, como tal, se constituye como un ejemplo a seguir por el resto de la humanidad. Estos imaginarios derivaron en el imperialismo estadounidense, con estructuras neo-coloniales. El origen cultural de este tipo particular de imperialismo proviene del puritanismo, comunidad pionera en la colonización británica, la cual se auto-consideraba, en el nivel de las estructuras de sentimiento, como el “pueblo elegido por Dios” y, por lo tanto, un faro para la humanidad (Bochicchio, 2022: 3-27).

Tal significación identitaria fue recuperada durante el periodo independentista y, posteriormente, por las generaciones que siguieron a los Padres Fundadores, lo cual legitimó la conquista de gran parte del territorio norteamericano y, posteriormente, un alejamiento del aislacionismo inicial, dando lugar al imperialismo financiero y cultural descripto. El mismo comenzó a finales del siglo XIX (durante la guerra con España de 1898), una vez finalizada la “conquista del oeste” a costa del avance sobre los pueblos nativos e incorporado el territorio despojado a México en 1848.

Este avance territorial fue fortaleciendo la idea de “nación redentora”, concepción de origen religioso en la que los Estados Unidos estaría destinado a tener un rol de liderazgo mesiánico (Tuveson, 1968: vii-viii). De este modo, cuando el término *destino manifiesto* comenzó a acuñarse en 1845, “representó el efecto de una ideología, en la que el milenarismo tuvo una parte sustancial, trabajando en conjunto con las circunstancias sin paralelo de la dominación del nuevo Estado” (Tuveson, 1968: 125). Fue el periodista John O’Sullivan quien utilizó la expresión como explicación de la anexión de Texas a la Unión. Esta explicación no se expresa en términos militares, sino providenciales:

[Texas] entra dentro de la querida y sagrada designación de Nuestro País... otras naciones se han comprometido a entrometerse... en un espíritu de interferencia hostil contra nosotros... limitando nuestra grandeza y obstaculizando el cumplimiento de nuestro destino manifiesto de extenderse por el continente asignado por la Providencia por el libre desarrollo de nuestros millones que se multiplican anualmente (1845: 5-10).

Este destino manifiesto como encarnación de la ideología de la excepcionalidad, encierra su propia contradicción nativista y aislacionista ya que al destino mesiánico lo acompaña el chauvinismo. De ahí que el imperialismo estadounidense derivó hacia una naturaleza esencialmente económica y de intervencionismo militar pero sin establecer colonias territoriales en el sentido clásico. De este modo se evita la asimilación entre el “pueblo elegido” y el resto de los “no elegidos”.

Por otra parte, este avance territorial se vio acompañado de la creencia en una indiscutible superioridad racial de los norteamericanos. Se suponía, como afirma Reginald Horsman, a “los

anglosajones americanos como un pueblo innatamente superior que estaba destinado a traer un buen gobierno, prosperidad comercial y el cristianismo a los continentes americanos y al mundo” (1981: 2). Este sentido común instalado en el imaginario estadounidense colaboró en la expansión territorial, justificándola y, además, exponiendo el porqué de la situación negativa de los negros, mexicanos e indios en un país fundado sobre los principios de la Ilustración (Horsman, 1981: 137). El destino manifiesto, pues, explicaba que estos triunfos tenían que ver con una superioridad innata del pueblo estadounidense y les otorgaba una misión providencial como el país excepcional destinado por Dios para llevar los valores de su civilización al resto del mundo más “atrasado” –pero sin mezclarse. Como explica Emily S. Rosenberg,

decir que las condiciones económicas percibidas y los valores dominantes apoyaron una mayor participación gubernamental en la expansión no es argumentar que todas las personas, o incluso la mayoría, favorecían el colonialismo militante. Los estadounidenses diferían profundamente sobre cómo difundir la civilización” (1982: 42).

Estados Unidos, pues, se expande sin integrar, sino llevando sus parámetros culturales, mostrados como superiores. Se trata, por lo tanto, de un imperialismo de tipo mesiánico, cargado de un implícito nacionalismo y racismo con respecto a esos pueblos culturalmente colonizados.

2. Hollywood y la difusión del imperialismo cultural

Los medios de comunicación e información masivos tales como el cine, la radio, la televisión y las revistas ocupan un rol central a la hora de imponer este tipo de dominación cultural. La tecnología de la comunicación ha sido imprescindible para la difusión del sistema capitalista y facilitaron la globalización (Chong, 2007: 29). Puesto que estos medios actúan principalmente en el ámbito de las representaciones y las significaciones, su capacidad de fomentar valores culturales es reveladora. Hollywood, por su gran masificación, fue uno de los instrumentos más efectivos de Estados Unidos para expandir e imponer sus valores –el “sueño americano”– como superiores, afectando a las culturas locales (Rosenberg, 1982: 99-103).

Más allá de la heterogeneidad estadounidense, existe una cultura nacional hegemónica en los Estados Unidos que es la que se experimenta desde afuera (tipos de alimentación, arquitectura, estilo de vida, etc.). Son aspectos percibidos que no necesariamente reflejan las contradicciones internas o la totalidad de las diferentes subculturas internas. Se genera una estructura de sentimiento con respecto a dicho país que no es la “realidad”, sino cómo se la significa.

La cultura de masas democratizó a la audiencia y popularizó las temáticas. El cine de Hollywood como producto cultural posee características estéticas y narrativas propias que facilitan este proceso. Es la propagación de cierto estilo de vida occidental capitalista. Va de la mano de la dominación económica (para vender productos, empresas, generar cultura del consumo, ser potencia mundial). Al mismo tiempo, las películas son mercancías: se producen para obtener beneficios y responden a la lógica del sistema capitalista (Mirrlees, 2013: 60-61). Más allá de los sueños que promueve, es un producto material, hecho con producción y trabajo concreto y absorbido entre el 40 y el 90 % de las producciones locales, según el país (Nigra, 2017).

Hollywood es tanto un instrumento del imperialismo material y cultural, en este punto quizás sea la industria más grande del mundo. En un contexto globalizado, como acertadamente afirma Gian Piero Brunetta,

más que con cualquier otro producto industrial, el cine ha servido en Estados Unidos, a lo largo del siglo, para lanzarse a la conquista del imaginario mundial, transformar y redefinir los horizontes de expectativas de los espectadores repartidos por los cinco continentes. Además, ha funcionado como modificador de sus modelos de vida, ha alimentado y dado alas a los sueños y deseos cotidianos. Justo cuando se derrumbaban los grandes imperios coloniales, Hollywood... encamina formas híbridas e inéditas de colonización... En una primera fase, el cine americano es el principal producto con el que Estados Unidos se lanza a la conquista del mercado mundial (2011: 25-44).

Concretamente, el gobierno se comenzó a vincular a Hollywood por medio del Departamento de Estado y el de Comercio al darse cuenta de la capacidad del cine para la promoción comercial. Herbert Hoover como Secretario de Comercio⁴ aumentó las oficinas del *Bureau of Foreign and Domestic Commerce* en el exterior y consideraba fundamental al cine en cuestiones de política exterior ya que permitía vender más productos nacionales en el extranjero.⁵

Hollywood se fortaleció como una forma cultural e industrial entre la década de 1910 y finales de los sesenta. En ese periodo se impuso el famoso sistema de estudios, que funcionaba bajo una verdadera lógica industrial. Los grandes estudios forjaron una fórmula técnico-narrativa que garantiza la satisfacción del consumidor para que siga consumiendo. Ese modelo es lo que se denomina “estructura del relato clásico”, que funcionó gracias al sistema de estrellas y la producción en serie de géneros que reproducen la misma receta una y otra vez. El mismo produce sobre el espectador la impresión de que los acontecimientos se relatan a sí mismos. El montaje clásico es fundamental para lograr dicha constitución ya que genera una sensación de transparencia que pretende invisibilizar el discurso y el proceso de producción. Por eso mismo, el cine clásico de Hollywood suele ser una narración omnisciente y de fácil lectura (Bordwell, 1996).

Otro elemento que genera una apariencia de veracidad difícilmente cuestionable es la identificación con el protagonista que se produce automáticamente en los espectadores. A lo cual se suma una constante manipulación de las emociones, a partir del manejo sonoro y una resolución satisfactoria de la tensión.

Esta sumatoria de elementos permite suponer que este tipo de cine tiene la capacidad de crear arquetipos que perduran en el imaginario colectivo de los espectadores, distribuidos en los cinco continentes. Es un arma imprescindible del imperialismo cultural de Estados Unidos para difundir un sistema de valores maniqueo, en el que Estados Unidos es *bueno*, su estilo de vida es *superior* (sueño americano) y que los otros/extranjeros son *malos* o *incivilizados*, lo que justifica la colonización de tipo mesiánico.

Un ejemplo del cine propagandístico en relación a América Latina puede observarse en el caso de las producciones animadas de Walt Disney. Como afirman Ariel Dorfman y Armand Mattelart, “Disney es parte de nuestra habitual representación colectiva” (1979: 15). Según los autores, los imaginarios promovidos por dicha productora conforman una realidad significativa material de una sociedad post-industrial que ha alcanzado un determinado desarrollo de sus fuerzas productivas: “es una superestructura de valores, ideas y juicios que corresponde a las formas en que una sociedad post-industrial debe representarse su propia existencia para poder consumir inocentemente su traumático tiempo histórico” (Dorfman y Armand, 1979: 129).

Las producciones de Disney emparentan la imagen del “niño” con la del “buen salvaje” que habita el mundo que considera subdesarrollado (Dorfman y Armand, 1979: 54). Por lo tanto, y por el supuesto bien de los colonizados (niños que deben ser bien encauzados),

la conquista ha sido purgada. Es inofensiva la presencia de los forasteros: ellos construyen el futuro en base de una sociedad que jamás podrá o querrá salir del pasado... El imperialismo se permite presentarse a sí mismo como vestal de la liberación de los pueblos oprimidos y el juez imparcial de sus intereses (Dorfman y Armand, 1979: 60).

Si esto es así,

la única relación que el habitante del centro puede concebir respecto del habitante de la periferia (buen salvaje, proletario, niño) está dominada por la industria del exotismo. La infraestructura primitiva que ofrecen estos países (y lo que representan biológica y socialmente) es el vehículo de la nostalgia por aquella infraestructura extraviada, un mundo de pura extracción que se dobliga y se hace tarjeta postal ante un mundo de puro servicio (Dorfman y Armand, 1979: 129).

⁴ Durante el gobierno del presidente Calvin Coolidge (1923-1929). Republicano.

⁵ En web: <https://rebellion.org/el-racismo-es-algo-integral-a-la-dominacion-norteamericana/> [Consulta: 2 de febrero de 2023]

Para Disney sólo existen dos tipos de países: los desarrollados y los que producen bienes primarios (subdesarrollados). Se da, así, una imagen de que tanto la riqueza como la pobreza son merecida consecuencia del estado de “salvajismo” (Dorfman y Armand, 1979: 131).

Especialmente durante la Segunda Guerra Mundial, Hollywood bajo la égida de la *Office for Inter-American Affairs*,⁶ encarnó la misión de mostrar la política de la buena vecindad de Estados Unidos con el resto de América Latina. Esto significaba mostrar la intención de fomentar buenas relaciones con en el territorio americano al representar los “beneficios” del estilo de vida estadounidense y los valores de la Doctrina Monroe.⁷ El Coordinador de la Oficina, Nelson Rockefeller, contó particularmente con Disney para esta misión (Vidal, 2006: 112-114).

Como resultado del viaje del equipo de Disney por Latinoamérica, se produjeron dos largometrajes protagonizados por el Pato Donald que combinan un estilo documental con la animación: *The Three Caballeros* (1944) y *Saludos Amigos* (1942). Esta, en particular, resulta interesante puesto que uno de sus fragmentos transcurre en Brasil y refleja los imaginarios estereotipados mencionados sobre de la región. El mismo se titula *Aquarela do Brasil*. Aquí, Donald es el huésped de José Carioca, un perico brasileño que le muestra las cualidades de su país, siempre bailando. En última instancia, “es una película que pretendía hermanar las culturas... Generar un sentido de unidad. Y, sobre todo, aislar cualquier ideología que se alejara del sentimiento democrático de Estados Unidos” (Vidal, 2006: 432).

El fragmento, más allá de esta intención, está cargado de las características imperialistas ya mencionadas. Los dibujos animados muestran al país como un paraíso tropical, con una fauna y flora exóticas, coloridas y felices. La música de samba acompaña el constante baile de estos personajes. Con estas imágenes se conjugan planos reales de Brasil como un abundante exportador de frutas, es decir un reservorio de materia prima para la gran potencia industrial. Más allá de toda ideología e interés de buena vecindad, entonces, es el beneficio económico la gran motivación detrás de la obra audiovisual.

A su vez, hace una aparición estelar la famosa cantante brasileña Carmen Miranda, mujer altamente sexualizada y “carnavalizada” por la cinematografía brasileña (Birman, 2000: 163). Se la muestra cantando y bailando junto a su banda musical con su famoso atuendo carioca. Todo conforma un imaginario relacionado con el estereotipo de un Brasil rico, abundante y “feliz”. Por su parte, el Pato Donald, a pesar de su característico mal humor, no puede evitar bailar también ya que la música obliga a su cuerpo a moverse, poniéndolo inmediatamente alegre ante tal estímulo, junto con el de una deliciosa cachaca que lo emborracha alegremente en Copacabana.

Es justamente contra estos estereotipos que reaccionan los Nuevos Cines Latinoamericanos, en particular el brasileño aquí analizado. *Saludos amigos*, como una producción hollywoodense que explícitamente intenta mostrar un imaginario falso sobre Brasil como totalidad, es un gran alegato de los nuevos cineastas para contraponerse a los mismos, mostrando directamente la pobreza, angustia y dependencia del país.

3. Los Nuevos Cines Latinoamericanos

La década de 1960 fue un periodo altamente innovador para la cinematografía mundial. En Francia hizo su aparición la *nouvelle vague*, un nuevo tipo de cine de autor. Directores como François Truffaut, Alain Resnais y Jean-Luc Godard sentían una fuerte admiración por el cine de Hollywood —especialmente Alfred Hitchcock— pero, a su vez, fueron formados bajo la égida del neorrealismo italiano, por lo que se oponían a la lógica del sistema de estudios y el montaje transparente clásico.

El neorrealismo, surgido en Italia inmediatamente terminada la Segunda Guerra Mundial, no sólo modificó las reglas del juego de la producción cinematográfica —incluso influyendo en el

⁶ Fundada por el presidente Franklin Delano Roosevelt en 1940.

⁷ Esta Doctrina fue definida en 1823 por el presidente James Monroe, quien declaró que cualquier intento de las potencias europeas por controlar u oprimir alguna nación del hemisferio americano, región a la consideraba su “patio trasero”, sería visto como un acto hostil contra Estados Unidos.

gran cambio cualitativo de Hollywood durante los años setenta—, sino que también enseñó que hacer cine no depende sólo del dinero y la técnica, ya que, en última instancia, se trata de reflejar la realidad de los personajes en su propio contexto. Por eso mismo, se dedicó a mostrar con un estilo cuasi-documental, a las personas afectadas por las condiciones económico-sociales de la segunda posguerra, con énfasis en los sectores más vulnerables de la sociedad.

De igual modo, la utilización de actores no profesionales, técnicas imperfectas implementadas adrede, montajes disruptivos, la filmación en locaciones e, incluso, la evidencia del dispositivo cinematográfico, fueron las características más sobresalientes del cine francés no industrial de los años sesenta. Además, estas películas contenían un alto grado de compromiso político principalmente anti-burgués. Las rupturas en la técnica cinematográfica pretendían que el espectador anoticié el hecho de que está en presencia de una construcción. Se pretendía, así, eliminar (o al menos concientizar) el visionado manipulado e incuestionable que lleva a cabo el cine clásico de Hollywood.

En el caso Latinoamericano, el surgimiento de los nuevos cines revolucionarios (tanto en la cuestión técnico-formal como en el contenido político) surgieron tanto bajo la influencia del cine europeo, especialmente la *nouvelle vague* francesa, como de las ideas revolucionarias de autores anti-colonialistas como Franz Fanon,⁸ en el contexto posterior a la Revolución Cubana de 1959. El mismo se auto-constituía como un “cine imperfecto” y un “cine de la pobreza” (King, 1994: 111). Se volvía, así, un arte producido por directores con conciencia política y nacional, lo cual lo volvía una producción crítica, realista, popular, antiimperialista y revolucionaria. Como afirma Silvana Flores,

los cineastas que emergieron en las décadas del sesenta y setenta han desplegado ideas renovadas para la cinematografía... a saber: el rechazo de contenidos temáticos universalistas a favor de un enfoque nacional/regional, el desplazamiento hacia la centralidad del relato de personajes y espacios periféricos, y la concepción del arte como instrumento de intervención en la realidad nacional (Flores, 2013: 43).

Uno de los primeros cineastas de este nuevo movimiento fue el argentino Fernando Birri, fundador de la Escuela Documental de Santa Fe. Él declaró la función revolucionaria del cine crítico y popular en América Latina:

dando testimonio crítico de esta realidad —de esta subrealidad, de esta miseria— el cine la refuta, la rechaza, la denuncia, la enjuicia, la critica y la deconstruye, porque muestra las cosas en su irrefutabilidad y no como nosotros quisiéramos que éstas fueran (2014: 211-217).

Bajo estos principios, e influenciada por películas argentinas de contenido político-social como *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) y *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952), su filme más influyente es *Los inundados* (1962). Con una técnica cuasi-documental influida principalmente por el neorrealismo italiano, el director expone la corrupción política que es cómplice de la delicada situación de la población más pobre de la provincia de Santa Fe, la cual sufre repetidamente las consecuencias de las inundaciones del territorio del Río Salado (Paranaguá, 2003: 190).

Autoconsciente, el protagonista del filme comienza aclarando que “cuando esta película termine, casi todos nosotros volveremos al bajo inundadizo, al barro donde fueron a buscarnos para hacerla”. Birri comienza su obra, rompiendo la tradición de transparencia del cine clásico y mostrando su intención documental para motivar la conciencia del espectador ante el problema social de las personas que sufren las inundaciones. Son víctimas, pues, del ambiente en el que viven, como consecuencia de la diferenciación de clases y la política corrupta —que hace campaña a partir de la situación crítica de estas personas—, todo lo cual les impide salir de la situación en

⁸ Autor del clásico libro *Los condenados de la tierra* (1961). En este escrito, Fanon expone las condiciones coloniales del denominado Tercer Mundo y constituye un llamado revolucionario a liberarse de dicha dependencia.

que se encuentran y, en cambio, volver repetidamente a ella. Retrato de la miseria, la pobreza y la resignación, la película fue pionera entre los “terceros cines”, nombre que refiere a la experiencia del Tercer Mundo.

En este contexto artístico-cultural surgió en Brasil el *cinema novo*, que generó diálogos entre el cine europeo y las tradiciones vernáculas (Xavier, 2000). Estos cineastas pretendían conscientemente oponerse tanto a la estética y narrativa de Hollywood como a la del cine nacional predominante hasta el momento. Como cuenta Carlos Giménez Soria, desde San Pablo, la importante y fructífera Compañía Cinematográfica Vera Cruz (denominada “Hollywood del trópico de Capricornio”) se dedicaba principalmente a realizar musicales “cariocas”, en los que la trama era sumamente ligera y carente de contenido socio-político. De hecho, la Compañía tenía un interés puramente económico y, por ello, intentó copiar el modelo de producción estadounidense (King, 1994: 94-96). Es justamente contra esta cinematografía que la joven generación de directores del *cinema novo* realizó su obra revolucionaria, puesto que pretendía exponer la condición neocolonial y paupérrima del verdadero Brasil (Xavier, 2000: 58). Efectivamente, el nacionalismo fue esencial para plantear tales supuestos revolucionarios puesto que “el horizonte de la liberación nacional fue el presupuesto más importante del Cinema Novo a comienzos de la década de 1960... dentro de una coyuntura internacional –política, cultural– que impulsaba una afirmación más incisiva del concepto de nación como referencia” (Xavier, 2000: 65).

La identidad nacional y la exploración de las desigualdades sociales y sus consecuencias para los sectores populares fueron las principales temáticas de este movimiento artístico-político y revolucionario (Henn, 2007), que buscaron deconstruir las falsas imágenes de Hollywood al apelar a las tradiciones locales como símbolos de resistencia a la aculturación.

4. La estética del hambre: un estudio del sertão

Uno de los primeros filmes del *cinema novo* fue *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963).⁹ Este director reconoce su deuda con el neorrealismo al afirmar que éste, “nos enseñó que era posible hacer películas en las calles; que no necesitábamos grandes estudios; que podíamos filmar utilizando gente común... que la técnica podía ser imperfecta, siempre y cuando la película estuviera ligada a la cultura nacional y lograra expresarla” (King, 1994: 155-156). En los créditos iniciales el director aclara que no se trata de una simple ficción de entretenimiento, sino que la película “es ante todo, un testimonio sobre una dramática realidad social de nuestros días y la extrema miseria que esclaviza a 27 millones de nordestinos y que ningún brasileño digno puede seguir ignorando”.

La historia de *Vidas Secas* transcurre en el *sertão*, región desértica del nordeste de Brasil. Este espacio rural, en el cine clásico brasileño había sido retratado como un ámbito rural romanizado que era el reservorio de la identidad nacional (Flores, 2012: 176). Sin embargo, los cineastas del *cinema novo* recuperaron ese espacio para resignificarlo en pos de su interés político-revolucionario. El desierto –seco y miserable; alejado de las imágenes de Brasil distribuidas por Disney– era un ámbito ideal para mostrar la pobreza y la dependencia. El territorio, pues, es metáfora y condición *sine qua non* para la situación social de los personajes, alienados tanto por el terreno como por la sociedad que les impide cambiar su posición dentro de ella.

Los protagonistas de *Vidas Secas* deambulan por el *sertão* en condiciones paupérrimas (no poseen más cosas que las que pueden llevar encima). Según Mónica García Gonzáles, los personajes humanos –rodeados de animales raquíticos–, significan una suerte de igualación entre el ser humano y la animalidad, lo cual representa la gran apuesta violenta de la película, es decir, la conciencia de que, al igual que las mascotas que mueren de hambre o porque sus dueños las matan para comer, ellos pueden morir por las mismas causas inminentemente (2014: 136). Estas condiciones los mantienen sumidos en una constante lucha por la supervivencia, que les impide liberarse de la pobreza y la ignorancia (Sarzynski, 2018: 120-122).

⁹ Basada en la novela de Graciliano Ramos (1938).

Es dicha miseria la condición necesaria para el establecimiento del neo-colonialismo que el *cinema novo* quiere exponer. Pero la crítica de Pereira dos Santos no se limita a la potencia extranjera. También muestra que el misticismo religioso mantiene inactivos a los personajes, que esperan que Dios los ayude a salir de su condición, lo cual les impide emanciparse. De igual modo, la película muestra la explotación de los terratenientes, que dependen del trabajo semi-esclavizado que imponen sobre la familia protagonista y la de una burocracia estatal-policial totalmente ajena a la realidad e, incluso, cómplice al criminalizar a Fabiano (Átila Iório), padre de la familia protagonista.

Bajo la influencia de Birri y del *cinema novo*, especialmente *Vidas Secas*, el director argentino Raymundo Gleyzer inició su carrera como cineasta en 1963 con un cortometraje documental filmado en el nordeste de Brasil. *La tierra quemada* es una clara referencia a una de las principales películas neorrealistas italianas: *La tierra tiembla* (Luchino Visconti, 1948). Este filme muestra la pobreza y las difíciles condiciones de vida de un pueblo de pescadores en Sicilia. De igual modo, Gleyzer documenta la situación del resignificado *sertão* de la década de 1960. Una voz *en off*, desmitifica las imágenes del Pato Donald, al afirmar crudamente que en Brasil

ochenta millones de habitantes se reparten un territorio de 8.500.000 kilómetros cuadrados. Pero no muy equitativamente. El 80% de las tierras cultivables pertenecen al 2% de los brasileros. Siendo el segundo país de América y con la capital más moderna del mundo, Brasil tiene una faja de olvido y de muerte a la que se conoce por nordeste, polígono de secas... donde la media de vida humana alcanza los veintisiete años... donde se espera continuamente una lluvia que no llega... donde fecundar la tierra es entregar la vida.

Las imágenes que acompañan el crudo relato son la de una pareja de campesinos jóvenes, avejentados por el duro esfuerzo cotidiano. Están trabajando una tierra árida, casi imposible de arar. Y, finalmente, los cadáveres de ganado muerto surgen de esa misma tierra, como si fueran el único cultivo que ese territorio puede dar a su población. El protagonista cuya vida sigue el documental, viste harapos y no posee calzado. La cámara lo enfoca en planos picados o amplios, en el que se puede apreciar su disminución ante la naturaleza, esa que la pequeña población terrateniente de Brasil les dejó como legado a los pobres por su improductividad.

La crítica antiimperialista aparece explícitamente en el corto cuando un niño desnudo juega con una caja vacía que muestra el logo de la Alianza para el Progreso, el supuesto plan de ayuda económica estadounidense a América Latina. Sin embargo, la intención del mismo era principalmente evitar el avance comunista en la región luego de la Revolución Cubana. Más que ayuda económica, la influencia imperialista de Estados Unidos estableció la Doctrina de Seguridad Nacional, destinada a combatir la amenaza roja por medio del intervencionismo militar con la ayuda de dictaduras locales.

Glauber Rocha (1938-1981) retomó y continuó desarrollando esta temática político-ambiental desde un marco sumamente alegórico. Su película más importante y significativa fue *Deus e o diabo na terra do sol*, estrenada en junio de 1964. Este conjunto de películas generaron lo que Ivana Bentes llama una escritura de tugurios metafísica, una especie de documento artesanal del terreno desértico, el sol abrasador y la crisis de la distribución de la tierra en el nordeste brasileño. Lo cual aparece como una simbología contrapuesta al clima tropical y paradisiaco de la zona sur y costera (Bentes, 2003: 124).

En abril, dos meses antes del estreno del filme de Rocha, en Brasil se había iniciado la dictadura de Humberto de Alencar Castelo Branco. Sin embargo, el filme fue censurado sólo durante un mes. Incluso, fue nominado al renombrado premio Palma de Oro en el festival de Cannes, donde obtuvo una crítica muy positiva. El galardón, finalmente, Rocha lo ganó en 1969 con la secuela de esta película: *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* o *Antonio Das Mortes*, su título internacional.

En ambas películas, Rocha realiza un análisis personal de la situación política y social del *sertão* brasileño. En 1963 declaró su intención de continuar con la tradición autoral de las nuevas olas cinematográficas al afirmar lo siguiente:

En la tentativa de situar al cine brasileño como expresión cultural, adopté el “método del autor” para analizar su historia y sus contradicciones... Si el cine comercial es la tradición, el cine de autor es la revolución... El autor es el mayor responsable de la verdad: su estética es una ética, su mise-en scène es una política. ¿Cómo puede entonces, un autor, mirar un mundo embellecido con “maquillaje”, eludido con reflectores gongorizantes, falsificado con escenografía de papel, disciplinado por movimientos automáticos, sistematizado en convencionalismos dramáticos que modelan una moral burguesa y conservadora? ¿Cómo puede un autor formar una organización del caos en que vive el mundo capitalista, negando la dialéctica y sistematizando su proceso con los mismos elementos formativos de los lugares comunes mentirosos y entorpecedores? La política del autor es una visión libre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente (Rocha, 1963).

Rocha da cuenta de que su cine tiene una explícita intención político-revolucionaria cuyo objetivo es la liberación de la explotación capitalista neo-colonial, a la que deben oponerse sus propios métodos:

En el Brasil donde se consolida una estructura capitalista en las contradicciones del submundo agrario y metropolitano, el cine ha sido una desastrosa alianza entre autores sin madurar y capitalistas aficionados. Hasta hoy, con raras excepciones, el cine fue producido por la pequeña burguesía, ansiosa de superación provinciana, o por grupos de financieros con intenciones de mecenazgo. En pequeños ejemplos, situados a partir de los dos últimos años, comienza a surgir una conciencia cinematográfica de las clases productoras que, orgánicamente, ya convierte aficionados en artesanos y, en consecuencia, aleja a los autores para el margen del aficionado (Rocha, 1965).

A su vez, en enero de 1965, Rocha explicitó la intención político-revolucionaria marxista de su cine en un manifiesto personal sobre lo que denominó “estética del hambre”. En este importante documento, Rocha declaró que la principal intención de su obra artística es la de exponer las miserias de América Latina ante el público extranjero. Para ello decide auto-marginarse de la gran industria, a la que considera comprometida con la mentira y la explotación (Rocha, 1965).

El objetivo es despertar la concientización de un espectador ajeno a la realidad de la pobreza y la condición neocolonial latinoamericana —ya sea éste público local, europeo o norteamericano. En su segundo manifiesto sobre el *cinema novo* (1970), Rocha se opone a los cines tradicionales y se coloca por fuera del conflicto bipolar de la Guerra Fría para atender únicamente a los intereses de América Latina. Por eso afirma que

hacer de manera que el pueblo colonizado por la estética comercial/popular (Hollywood), por la estética populista/demagógica (Moscú), por la estética burguesa/artística (Europa), pueda ver, entender y comprender una estética revolucionaria/popular que es el único objetivo que justifica la creación tricontinental (Rocha, 1970).

Para ello critica abiertamente la tendencia del cine hegemónico de Estados Unidos. Dice Rocha que

al observador europeo, los procesos de la creación artística del mundo subdesarrollado sólo le interesan en la medida en que satisfagan su nostalgia del primitivismo; y este primitivismo se presenta híbrido, disfrazado sobre tardías herencias del mundo civilizado, mal comprendidas porque fueron impuestas por los condicionamientos colonialistas... América Latina permanece colonia, y lo que diferencia al colonialismo de ayer del actual es solamente la forma más perfecta del colonizador... Este condicionamiento económico y político nos llevó al raquitismo filosófico y a la impotencia (1965).

La intención de Rocha es, pues, superar esta situación a través de la formulación de una estética de la violencia y el hambre. Por eso aclara que el *cinema novo* tiene una particularidad que le es propia: “nuestra originalidad es nuestro hambre, y nuestra mayor miseria es que este hambre, siendo sentido, no es comprendido” (Rocha, 1965). Tal es la razón por la que la obra de estos

cinastas buscó impactar a los espectadores mediante “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 (Rocha, 1965).

Cabe mencionar que la estética del *western* está presente tanto en esta película como en su continuación. Ello se debe a que el género hollywoodense muestra violentamente el periodo avance territorial de los Estados Unidos por el territorio norteamericano, a su vez que fue imponiendo los valores liberales del *american way of life* tanto en el propio país como en el exterior. La diferencia es que en el *western* la lucha es metafísica entre el bien y el mal. En el *cinema novo* la violencia es necesaria para un proceso dialéctico concreto: despertar la conciencia del brasileño sobre su condición de subdesarrollo. Una vez que se reconozca el subdesarrollo, se puede modificar.

En *Deus e o diabo na terra do sol*, Rocha expone desde el plano inicial su noción de determinismo ambiental, en cuanto a la condición económicamente subordinada del *sertão*. Para ello un largo plano aéreo muestra la inmensa sequedad del desierto interminable y que empequeñece a los personajes ante su entorno. Dialogando tanto con *Vidas secas* como con el cortometraje de Gleyzer, los cadáveres del ganado muerto se antepone a la aparición del protagonista, Manuel (Geraldo del Rey). El rostro angustiado y resignado del vaquero que acaba de perder su raquítica mercancía, muestra la desesperanza a la que los habitantes de la región se ven sometidos por falta de una infraestructura adecuada para establecer la vida moderna en el nordeste del país. Se puede percibir la semejanza de la acusación política que se expuso en películas como *Los inundados*.

Ante esta tormentosa situación, Rocha expone que el misticismo es una herramienta tanto de esperanza como de dominación. Para ello realiza un paneo vertical de arriba hacia abajo, que muestra primero el cielo y luego al predicador San Sebastián (Lídio Silva) y el grupo de creyentes que lo siguen. Esta falsa esperanza invade a Manuel desde este momento, quien vuelve a su paupérrimo hogar junto a su esposa Rosa (Yoná Magalhães) y su madre. El hambre y los rostros “sucios y feos” a los que se refiere Rocha son protagonistas de la secuencia en la que Manuel y Rosa trabajan duramente con una tecnología abyecta en pos de conseguir poca cantidad de harina de mandioca, su poco y único alimento.

Ante esta situación, se percibe un primer momento en la relación entre los cónyuges. Mientras Manuel sueña ilusamente con vender al terrateniente el poco ganado que pudo sobrevivir y comprar un terreno, a Rosa se la ve sumida en una profunda depresión que le impide confiar en un futuro mejor. Así, él representa la ilusión del enajenamiento y ella la racionalidad.

En efecto, la ilusión de Manuel se comprueba un espejismo en el momento exacto en que el terrateniente no le paga lo que le corresponde. Ante la impotencia, la única liberación que Manuel encuentra es asesinarlo. Por lo tanto, el hambre, según Rocha, sólo puede expresarse a través de la violencia: “para el *cinema novo*, el comportamiento exacto de un hambriento es la violencia, y la violencia de un hambriento no es primitivismo” (1965). De ahí que el objetivo de su cine sea el de mostrar una estética del hambre/violencia previamente a ser revolucionaria. Sólo esta comprensión permitirá al colonizador reconocer las necesidades reales del colonizado y, a su vez, que éste último reconozca su condición, lo cual generaría praxis revolucionaria y la consecuente transformación anhelada.

A nivel técnico, las consecuencias de la violencia —el escape de Manuel y Rosa y el asesinato de la madre por parte de los patrones— se perciben con un montaje agresivo y desprolijo que se muestra opuesto al cine clásico y, como tal, expone *jump-cuts*, errores conscientes de continuidad y la desprolijidad de la cámara en mano, junto a una musicalización abrupta. Esta estrategia se repite en todos los momentos de violencia que viven los protagonistas en su odisea por escapar de la opresión.

A su vez, Rocha combina elementos del folclore del nordeste brasileño para exponerlos en función de su intención emancipadora. En una suerte de homenaje homérico, la historia es narrada por Julio, un cantante ciego, que canta los acontecimientos que le van ocurriendo a la pareja protagonista con una música folclórica que expone la situación alienada de los personajes. Es

interesante que, a pesar de ser ciego, ve más que el resto puesto que su condición omnisciente le permite colocarse por encima de la subordinación que le rodea —es la conciencia del director que hace su aparición en el filme de manera directa, rompiendo la ilusión propia del montaje clásico hollywoodense.

La religión y el misticismo que ya habían tentado a Manuel son, según Rocha, otro elemento condicionante de la pobreza y la subordinación brasileña. La visión marxista del director se percibe en San Sebastián, el falso profeta con quien se refugian los protagonistas en la cima de un monte aldeaño al pequeño poblado. Este personaje somete a una comunidad de personas pobres, a quienes les promete que “el *sertão* se hará mar y el mar se hará *sertão*”. Lo cual refleja esa relación antinómica entre el Brasil rico y el Brasil pobre. A su vez, Sebastián complejiza el conformismo de las personas al afirmar que, hasta ocurra dicha profecía, “el pobre será rico al lado de Dios y el rico, pobre en el Infierno”.

La alienación religiosa, pues, es muy importante en la filmografía de Rocha ya que es otro de los elementos que impide la emancipación —y es interesante señalar que lo hace recurriendo a las imágenes del característico sincretismo vernáculo entre religiones de origen africano y el cristianismo (Birman, 2000: 160).

Esta religiosidad, tal como la muestra Rocha, somete a la población sacrificios en pos de una supuesta “salvación”. En otro de sus manifiestos, *La estética del sueño* (1971), Rocha afirma que:

La pobreza es la carga autodestructiva máxima de cada hombre y repercute psíquicamente de tal forma que este pobre se convierte en un animal de dos cabezas. Una es fatalista y sumisa, la razón que lo explota como esclavo. La otra, en la medida en que el pobre no puede explicar el absurdo de su propia pobreza, es naturalmente mística... todo lo que es irracional debe ser destruido, sea la mística religiosa, sea la mística política (1971).

Esta mística, en lugar de liberar las conciencias, las carga de resentimiento. De hecho, los fieles bajan al pueblo a cometer actos violentos (la violencia del hambre) e improductivos contra los ricos, lo cual conlleva su propia destrucción. A su vez, Sebastián explota a Manuel con sacrificios físicos para “limpiar su alma”. Al mismo tiempo, el predicador acusa a Rosa de estar endemoniada puesto que ella, manteniéndose racional, desconfía de las falsas promesas de la religión. Ante el peligro que esta actitud supone para Sebastián, le pide a Manuel que le entregue un niño inocente para exorcizar a su mujer. Finalmente, es Rosa la que, en esta oportunidad, recurre a la violencia “liberadora” y asesina al explotador. Ambos vuelven a escapar desamparados.

El final de Sebastián y su comunidad es, asimismo, consecuencia de la matanza que comete uno de los personajes centrales de la filmografía de Rocha: Antonio das Mortes (Mauricio do Valle). Se trata de un legendario mercenario, apodado *matador do cangaceiros* (asesino de bandidos), que es contratado por dos representantes de la hegemonía regional: el hacendado (los terratenientes) y el sacerdote (la Iglesia). Ambos quieren eliminar a esta comunidad que ocasiona destroz en el pueblo, aleja a los posibles peones y, además, le quita a la Iglesia el dinero de los bautismos.

Antonio, a quien tientan con riquezas, se siente absolutamente inseguro de asesinar a un hombre considerado un santo por el pueblo. Tiene miedo de “meterse con las cosas de Dios” y ser condenado eternamente. De hecho, en el plano en que los poderosos lo compran, él está junto a una gran cruz, imagen que demuestra que él está más cerca de plantearse cuestiones morales que los otros dos. Sin embargo, acepta el trabajo y mata a la comunidad de Sebastián.

Rosa y Manuel se cruzan con Corisco (Othon Bastos), un bandido del nordeste de Brasil. Este es un violento *cangaceiro*, heredero de Lampião, famoso delincuente de la región. La figura del *cangaceiro* es central en la filmografía del *cinema novo*, especialmente en los filmes aquí analizados. El término se refiere a los bandidos rurales brasileños del siglo XIX, figuras folclóricas de la zona del *sertão* —convertidos en una especie de Robin Hood locales. Como explica Maria Isaura Pereira de Queiroz, valorizar la figura del *cangaceiro* tiene un valor de compensación ideológica para los nordestinos de Brasil, que no disfruta la riqueza y la prosperidad del sur. Al elevarlo como símbolo nacional, la figura ejerce una compensación emotiva que representa la dialéctica geoeconómica entre pobreza y riqueza y entre lo nacional y lo extranjero (Pereira Queiroz, 1997).

En 1953, la Compañía Cinematográfica de Veracruz lanzó el filme *O Cangaceiro* (Lima Barreto). Esta impuso al mito a partir de un romance edulcorado y desde los parámetros estéticos/formales del cine clásico. La película no apela estrictamente a un contenido socio-político crítico (Flores, 2012: 183-184). Sin embargo, Rocha dialoga con este filme. Para ello resignificó el mito del *cangaço* para representar a las figuras revolucionarias y guerrilleras contemporáneas a su trabajo. A estos se suma el hecho de que, como afirma Silvana Flores,

es en las películas de Glauber Rocha donde el elemento mítico-religioso es puesto en primer plano, con el fin de dar cuenta de los procesos de dominación y contra-hegemonía, que acercan a la figura del *cangaceiro* a una perspectiva politizada manifestada en los intentos de los personajes por incitar una revolución social (2012: 191).

Es interesante señalar que en el caso de *Deus e o diabo na terra do sol*, Corisco representa la oposición al Estado, al sentirse el heredero de San Jorge —santo patrono de Brasil— y, por una estrategia rupturista del director, mirando a cámara asegura que aquel es el “gigante de la maldad devorando al pueblo para alimentar al gobierno de la República”. En el cine de Rocha, pues, el *cangaceiro* es un arquetipo ya que, como afirma Corisco, “si muero, otro nacerá. Sólo San Jorge no puede morir”.

De todas maneras, al igual que el misticismo de Sebastián, la conducta de los *cangaceiros* de Corisco también supone una enajenación social ya que, si bien afirman que utilizan el fusil para no dejar al pueblo morir de hambre, en el fondo los motiva la venganza y el resentimiento. Por lo tanto, la motivación es personal y, por eso mismo, no logra emancipar a la sociedad en su conjunto ni eliminar las relaciones de poder del *sertão*.

En oposición a la Iglesia, Manuel es bautizado *Satanás* por Corisco. Pero él duda que este grupo le permita mejorar su condición ya que se siente incómodo con la violencia. En este momento, él se vuelve racional y es Rosa quien se engecece ante la presencia de Dadá (Sonia Dos Humildes), la esposa de Corisco. Ambas comienzan un idilio amoroso que las aleja de la realidad, mientras sus esposos cometen actos atroces contra los terratenientes: roban haciendas, torturan, castran a un hombre y violan a una novia a punto de casarse. Mientras Manuel sostiene que “no se puede hacer justicia derramando sangre”, Dadá le pone a Rosa el velo robado a la novia, consolidando un matrimonio simbólico que parece mostrar la idea de que la mujer es más emocional que el hombre y es el romanticismo lo que la adormece ante la injusticia que ocurre a su alrededor.

Antonio, por su parte, busca a Corisco para matarlo puesto que declara que es necesario “acabar con la ceguera de Dios y el Diablo en el *sertão*”. Al matarlo, Manuel y Rosa vuelven a liberarse y corren desesperadamente con la esperanza de llegar al mar, esa tierra donde, suponen, que la comida no escasea y no reinan los espejismos. En otro gran plano general con semejanzas al inicial, Rocha muestra a los personajes pequeños en su entorno, el que parece inacabable. Rosa cae ante el cansancio pero Manuel sigue corriendo esperanzado. El plano de un gran mar termina el film, junto a la voz del narrador que canta la enseñanza final de la película: “Espero que hayan aprendido esta lección. Que el mundo está mal repartido. Que la tierra es del hombre, ni de Dios ni del Diablo”.

Tras el éxito internacional de este film, en 1969 Rocha dirigió una continuación. *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* comienza con Antonio asesinando a un *cangaceiro*, quien muere de manera alegórica —en una imagen de fuerte hipérbole visual. Muere un hombre pero el mito permanece vivo. Un nuevo bandido aparece: Coirana (Lorival Pariz).

En *O Dragão* los *cangaceiros* son retratados de un modo más positivo, como héroes populares. El profesor (Othon Bastos) les enseña a los niños los acontecimientos más importantes de la historia de Brasil y entre ellos menciona la muerte del mítico *cangaceiro* Lampião en 1934. De hecho, Coirana aparece en varias ocasiones junto a San Jorge. El pueblo es protagonista en esta película, que muestra sus tradicionales bailes y cánticos, unidos a la figura de Coirana. Estas imágenes son filmadas con un lente teleobjetivo que comprime la imagen y muestra una unidad irrompible entre los personajes del pueblo. Es notorio que el lugar donde transcurre la historia se llama *Jardim da Piranhas*, lo cual señala que son víctimas del grupo de poderosos que atacan cobardemente en cardumen.

Antonio das Mortes, por su parte, continúa atormentado y, aunque asesina a Coirana, se arrepiente de todos sus actos pasados ante la Santa —que aquí no es una líder negativa como Sebastián— y se convierte él mismo en *cangaceiro*. Es, pues, el personaje que logra obtener un grado de conciencia que le permite ser representante del pueblo que combate al “dragón de la maldad”. Aquí éste es representado por el Doctor Mattos (Hugo Carvano) y el Coronel Horacio (Joffre Soares). El primero personifica a la oligarquía comercial, aliada del gobierno, que pretende instaurar la industria en el *sertão* por medio de la atracción de inversiones estadounidenses y del sur del país. Para eso quiere pacificar la región e imponer una reforma agraria, como “símbolo de progreso”. Afirma que es país será salvado sólo por el ingreso de dólares americanos.

En cambio, Horacio, que es ciego, representa un pasado estático. Se niega a dicha reforma alegando que no quiere repartir sus tierras con los pobres que no trabajaron para conseguirlas. En un ataque de furia grita que “si Getulio Vargas estuviese vivo, esto no pasaría... la culpa de todo es de la bomba atómica”. Aquí Rocha muestra el clima propio de la Guerra Fría y los conflictos de intereses en la región latinoamericana por parte de Estados Unidos, que quiere evitar el avance comunista en su “patio trasero” (Sarzynski, 2018: 91.96).

La clase dominante de Brasil, conflictuada por tal contradicción, está representado en la figura traicionera de Laura (Odete Lara), esposa de Horacio y amante de Mattos. Se suma a ellos Mata-Vaca (Vinícius Salvatori), un vaquero que trabaja para el Coronel y tiene el encargo de matar a los traidores Laura, Mattos y Antonio. Mata-Vaca y sus colegas son bandidos no revolucionarios, renegados contra su clase social (razón por la cual se asemejan más al *cowboy* del *western* clásico).

Si bien *O Dragão* posee una técnica más clásica, en el duelo final el montaje se vuelve sumamente abrupto y discontinuo, sobre todo en el momento en que el profesor, que lucha por la política, se une a Antonio, que pelea en nombre de Dios, y al negro Antão, que representa a San Jorge cuando clava su lanza sobre Horacio. Los fotogramas sobreexposados representan la sacralidad de dicho momento. No es casualidad que este personaje encarne al Santo patrono nacional. Según Rocha, “las raíces indias y negras del pueblo latinoamericano deben ser comprendidas como la única fuerza desarrollada de este continente. Nuestras clases media y burguesa son caricaturas decadentes de las sociedades colonizadoras” (1971).

Sin embargo, el futuro del *sertão* sigue siendo incierto puesto que Antonio, al igual que los anti-héroes del *western* estadounidense, se aleja vagando solo pero, en este caso, iluminado por el cartel de neón de la marca Shell, es decir, el capitalismo neo-colonial imposible de erradicar por completo en dicha región donde, como se afirma en la película, “Dios creó el mundo y el diablo el alambre de púas”.

5. Conclusión

A través del análisis de las películas más significativas del director brasileño Glauber Rocha, se ha podido reflexionar sobre una de las aristas de la Guerra Fría, contexto histórico de dicha producción. Es posible observar la vinculación dependiente y subalterna de Latinoamérica con respecto a Estados Unidos, la potencia hegemónica del bloque occidental. Posteriormente a la Revolución Cubana de 1959, se inició un gran conflicto para el líder del hemisferio occidental ya que un país de su propio continente instauró el régimen comunista en su área de influencia, o “patio trasero” —como Estados Unidos se refiere a América Latina.

Esta situación profundizó la Doctrina de Seguridad Nacional con el objetivo de evitar el avance del comunismo en el continente. Para ello Estados Unidos apoyó un conjunto de prácticas intervencionistas por medio de la financiación de gobiernos dictatoriales en el continente americano. Junto a esta estrategia, continuó ejerciendo el *soft power*, por medio del cual se instalaban fuertes medias de imperialismo cultural, fundamental en un contexto de guerra cultural con la Unión Soviética.

El objetivo último era imponer el dominio capitalista a nivel global. Para ello es que los medios de comunicación masivos tuvieron un rol central en la divulgación de los valores estadounidenses como superiores, en deterioro las culturas locales —como muestra el final de la segunda

película analizada. Se trata, pues, de un modo neo-colonial de infiltración en el extranjero, en el cual no se imponen colonias territoriales, sino dependencia económica. Lo cual responde al tipo “excepcional” de la significación identitaria estadounidense, propia del imaginario imperialista —con elementos mesiánicos— de dicha nación.

El cine de Hollywood, con su técnica de montaje clásico transparente, ha sido un gran difusor de este tipo de dominación. Como contrapartida a esta táctica pedagógica del poder blando, surgieron los Nuevos Cines Latinoamericanos, conformando un instrumento de oposición al imperialismo cultural de Hollywood. El caso del *cinema novo* brasileño es representativo puesto que, como se ha podido observar, transmite una ideología revolucionaria concreta, tanto en lo temático y lo técnico.

Mediante la muestra de la región nordeste —desconocida por las imágenes cinematográficas dominantes del periodo—, se establece una metáfora sobre la aridez y pobreza tanto de Brasil como de toda América Latina. Particularmente la filmografía de Rocha es representativa ya que tanto su obra como sus manifiestos son pruebas de su compromiso político y artístico. El arte y el cinematógrafo constituyen el fusil que directores como él esgrimieron contra una de las más poderosas armas del imperialismo estadounidense: Hollywood.

De ahí que ha resultado importante el análisis del contenido y las imágenes construidas en sus películas más premiadas, las cuales están cargadas de contenido ideológico y revolucionario. La exposición de la religión como falsa conciencia, la explotación de los latifundistas sobre los trabajadores, la corrupción estatal, la infiltración del capital extranjero, el romanticismo y la guerrilla vengativa, son parte fundamental del contenido de la estética del hambre y del sueño que trabaja Rocha en su obra artística. La misma se centra en la demostración de imágenes y el folclore propios del nordeste de su país, al que quiere mostrar en su verdadera esencial, alejándose de las construcciones romantizadas del imperialismo cultural.

Si bien Antonio das Mortes puede ser interpretado como el personaje que logra emanciparse y tomar conciencia de la verdadera situación de la región, el plano final que lo muestra caminando hacia el horizonte junto al logo de Shell, muestra que, para Rocha, el capital/imperialismo extranjero es un elemento sumamente difícil de combatir ya que se infiltra en las culturas locales. Pero, evidentemente, el primer paso de la emancipación es el reconocimiento de la condición subordinada. Ese es el mensaje de la película: una técnica no clásica para que el espectador no “ensueñe”, sino que “despierte”.

6. Referencias bibliográficas

- Baczko, Bronislaw (2005): *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Bentes, Ivana (2003): “The *sertão* and the *favela* in contemporary Brazilian film”, en Lucía Nagib, ed., *The New Brazilian Cinema*, Nueva York, The University of Oxford, pp. 121-137.
- Birman, Joel (2000): “Sagrado, profano, erótico”, *Archivos de la Filmoteca*, 36, pp. 159-175.
- Bochicchio, Ana Laura (2022): *Cruzados de Dios. Cristianismo, supremacía blanca y antisemitismo en Estados Unidos*, Buenos Aires, Imago Mundi.
- Bordwell, David (1996): *La narración en el cine de ficción*, Buenos Aires, Biblos.
- Brunetta, Gian Piero (2011): “Identidad, mitos y modelos temporales”, en Gian Piero Brunetta, dir., *Historia mundial del cine. Volumen I: Estados Unidos, Tomo I*, Madrid, Akal, pp. 25-60.
- Chong, Alan (2007): *Foreign Policy in Global Information Space: Actualizing Soft Power*, Nueva York, Palgrave MacMillan.
- Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand (1979): *Para leer al pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Flores, Silvana (2012): “La figura del *cangaceiro* como emblema de la nacionalidad: del desanclaje social al compromiso histórico-político”, en Ana Laura Lusnich, coord., *Representación y revolución en el cine latinoamericano del periodo clásico-industrial: Argentina, Brasil, México*, Madrid, Fundación Carolina, pp. 176-197.

- Flores, Silvana (2013): "Fundamentos teóricos y estéticos del Nuevo Cine Latinoamericano", *Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS*, 19 (1), pp. 42-64.
- González García, Mónica (2014): "Hambre, revolución y derrota. El *cinema novo* y los desencuentros de la modernidad latinoamericana", *Revista chilena de literatura*, 88, pp. 127-151.
- Hall, Stuart (1997): "Introduction", en Stuart Hall, comp., *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications, pp. 1-11.
- Henn, Paul A. (2007): "Identidade nacional e o discurso estético em Glauber Rocha", *DAPesquisa*, 2 (4), pp. 423-131. DOI: 10.5965/1808312902042007423
- Horsman, Reginald (1981): *Race and Manifest Destin. the Origins of American Racial Anglo-Saxonism*, Cambridge, Harvard University Press.
- King, John (1994): *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*, Londres, Verso.
- Mirrlees, Tanner (2013): *Global Entertainment Media. Between Cultural Imperialism and Cultural Globalization*, Nueva York, Routledge.
- O'Sullivan, John (1845): "Annexation", *The United States Magazine and Democratic Review*, 17, pp. 5-10.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2003): *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Restad, Hilde Eliassen (2015): *American Exceptionalism: An Idea that Made a Nation and Remade the World*, Nueva York, Routledge.
- Rocha, Glauber (1963): "Revisión crítica del cine brasileño". Disponible en web: <https://reviendociene.wordpress.com/2010/08/13/revision-critica-del-cine-brasileno-por-glauber-rocha/> [Consulta: 22 de enero de 2023]
- Rocha, Glauber (1965): "La estética de hambre". Disponible en web: http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf [Consulta: 15 de febrero de 2023]
- Rocha, Glauber (1970) "Segundo manifiesto del *cinema novo*". Disponible en web: <https://fundacionpedrosienna.wordpress.com/2014/06/27/segundo-manifiesto-del-cinema-novo-glauber-rocha-1970/> [Consulta: 18 de febrero de 2023]
- Rocha, Glauber (1971): "La estética del sueño". Disponible en web: http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASHc946/71730abf.dir/r41_15nota.pdf [Consulta: 1 de febrero de 2023].
- Rosenberg, Emily S. (1982): *Spreading the American Dream. American Economic and Cultural Expansion, 1890-1945*, Nueva York, Hill and Wang.
- Sarzynski, Sarah (2018): *Revolution in the Terra do Sol: The Cold War in Brazil*, Standford, Standford University Press.
- Tomlinson, John (1991): *Cultural Imperialism. A Critical Introduction*, Nueva York, Continuum.
- Tuveson, Ernest Lee (1968): *Redeemer Nation. The Idea of America's Millennial Role*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Vidal González, Rodolfo (2006): *La actividad propagandística de Walt Disney durante la Segunda Guerra Mundial*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.
- Williams, Raymond (1987): *Cultura y sociedad, 1780-1950: de Coleridge a Orwell*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Williams, Raymond (2009): *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Xavier, Ismail (2000): "El cine moderno brasileño", *Archivos de la Filmoteca*, 36, pp. 57-79.
- Zahran, Geraldo y Ramos, Leonardo (2010): "From Hegemony to Soft Power: Implications of a Conceptual Change", en Inderjeet Parmar y Michael Cox, eds., *Soft Power and US Foreign Polic. Theoretical, Historical, and Contemporary Perspectives*, Nueva York, Routledge, pp. 12-31.