



Imagen: Jusleyner Ponce

Terra em Transe. Una poética y una estética marxista como crítica del desarrollo capitalista.

Terra em Transe. A Marxist Poetics and Aesthetics as a Critique of Capitalist Development.

Resumen:

En este artículo se examina la película *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), enmarcada en la corriente del "Cinema Novo" brasileño. El análisis gira en torno a la constitución de una poética cinematográfica vinculada a una estética marxista. El principio del montaje es el componente esencial de su poética cinematográfica. La estética de corte marxista recae en lo que Alberto Híjar Serrano denominó *comunismo tosco*, e igualmente se aprecian algunas técnicas de la teoría del distanciamiento brechtiana. Estos elementos constituyen la fórmula cinematográfica que se configura en una suerte de crítica al desarrollo capitalista, aquel metarrelato industrializador que se hizo hegemónico a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Palabras clave: capitalismo; cine político; Glauber Rocha; Cinema Novo; subdesarrollo.

Abstract:

This article examines the film *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), framed in the Brazilian "Cinema Novo" movement. The analysis revolves around the constitution of a cinematographic poetics linked to a Marxist aesthetic. The principle of movie montage is the essential component of his cinematographic poetics. The Marxist aesthetic falls on what Alberto Híjar Serrano called *rough communism*, and some techniques of the Brechtian theory of distancing can also be appreciated. These elements constitute the cinematographic formula that is configured in a kind of critique of capitalist development, that industrializing meta-narrative that became hegemonic from the second half of the twentieth century.

Keywords: capitalism; political cinema; Glauber Rocha; Cinema Novo; underdevelopment.

Sumario. 1. Introducción. 2. El Cinema Novo en función de la poética. 3. *Terra em Transe* y su poética cinematográfica en el contexto dictatorial. 4. Una estética marxista del *comunismo tosco*. 5. Conclusiones.

Como citar: Montes, D. (2024). *Terra em Transe*. Una poética y una estética marxista como crítica del desarrollo capitalista. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 2, 57-71.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v8n2.a3](https://doi.org/10.37785/nw.v8n2.a3)

Diana Montes

Universidad Nacional Autónoma
de México

Ciudad de México

diana.antaka@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-4407-4984>

Enviado: 16/12/2023

Aceptado: 15/2/2024

Publicado: 15/07/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

El Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), que eclosionó en el decenio de los sesenta del pasado siglo, es un complejo fenómeno cinematográfico de integración latinoamericana en torno a la conformación subcontinental de un proyecto revolucionario contra-imperialista, del cual el Cinema Novo brasileño es un componente esencial. Desde 1950, con la incipiente modernización de Brasil, los movimientos de izquierda, incluidos los artísticos, creían en la cristalización de una revolución socialista. En ese sentido, la dimensión poética que los cinemanovistas presentaron en sus películas gira en torno a un proceso mimético que pone en crisis la “representación” de la realidad, es decir, radica en el desborde creativo en tanto a una reinención de las formas cinematográficas convencionales, en el fondo y en la forma.

Desde los enfoques del denominado *marxismo cultural* he avistado cómo el ideario marxista fue relevante para los cineastas del Tercer Cine y el Nuevo Cine Latinoamericano, ahora bien, desde los trabajos de Marx, es interesante observar la crítica al *subdesarrollo* y cómo esta se relaciona con varios puntos de inflexión que atravesaron los films del Cinema Novo. Si partimos de las previsiones de Marx sobre la idea de que la producción de mercancías a gran escala se efectuaría de forma global, y, por ende, el capital se centralizaría, es lógico pensar que, en la expansión capitalista con sus proyectos modernizadores, dada a un ritmo cada vez más frenético, el subdesarrollo se extendiera, sobre todo, en el sur global. La crítica al capital que realizó Marx también incluye a la industria cultural, y, por tanto, al cine.

A principios de los años sesenta, el Cinema Novo se consolida como un movimiento que se desarrolla a partir de una multiplicidad de miradas y de prácticas cinematográficas impulsadas por un conjunto de jóvenes realizadores que convergieron, principalmente, en Río de Janeiro. Directores como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Carlos Diegues, Gustavo Dahl, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, León Hirszman, Paulo Cezar Saraceni, formaron parte de la primera generación de cineastas y fundadores del *Cinema Novo* y construyeron lo que ha sido clasificado por algunos historiadores como “el primer movimiento cinematográfico latinoamericano, tomando la palabra en el sentido en que es empleada por los movimientos de vanguardia intelectual a lo largo del siglo XX” (Paranagua, 2003, 232).

El contexto bajo el que surge el NCL y el Cinema Novo obedece a la *Modernidad Capitalista*, y, por tanto, merece mencionar a sus críticos más importantes, Lukács, Brecht, Benjamin, Adorno y Bolívar Echeverría. En este sentido, es en dicha modernidad donde eclosionan nuevas miradas y formas de ver, entender y hacer el arte que no representan una visión unificada ni una práctica estética uniforme. La relación entre las izquierdas y la cultura, incluyendo la producción artística, constituye un campo casi inagotable de cuestiones y debates teóricos y políticos. Marcos Napolitano afirma que después de la Segunda Guerra Mundial, el llamado “marxismo occidental”, comenzando por la Escuela de Frankfurt, tomó la cuestión cultural como eje central de sus reflexiones sobre las sociedades capitalistas avanzadas, caminando hacia una revisión crítica de las relaciones entre cultura y revolución a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. “En cierta medida, tanto el capitalismo avanzado como su poderosa industria cultural, así como los efectos de la traumática relación entre la Unión Soviética estalinista y el campo artístico-cultural, constituyeron los problemas centrales a debatir y criticar, apuntando a otra posible relación entre compromiso político y acción cultural”. (Napolitano, 2014a, 37).

Los ejes centrales configurados en el debate de la izquierda marxista europea también estarán presentes en el ambiente cultural brasileño, muchas veces sin la densidad teórica que marcó el contexto europeo, pero siempre configurados de manera dramática y dilemática, revelando la rica historicidad del período, marcado por la afirmación de una política de masas encaminada a superar el subdesarrollo histórico (Napolitano, 2014a, 37). También Ronaldo Munck destacaba la noción de modernización como esencia de la concepción de desarrollo de Marx: “A medida que la burguesía subiera al escenario mundial, eliminaría todos los viejos pedidos y los transformaría a su propia imagen. El país más desarrollado era un espejo en el que los menos desarrollados podían vislumbrar su propio futuro” (Munck, 2010).

En este contexto, el cine se posicionó como herramienta para legitimar los discursos del poder central, o bien, por otro lado, para contra-relatar esos discursos, dando voz a aquellos que nunca han tenido un lugar dentro de las “formas modernas” en los relativamente jóvenes Estados Naciones. En el caso del Cinema Novo brasileño, la posición militante de Rocha como un marxista no ortodoxo fue evidenciada por Alberto Híjar. A la par del análisis que efectuaremos de la película *Terra em Transe*, iremos dilucidando los elementos estéticos marxianos presentes en la construcción de esta poética cinemanovista que se desarrolla en el marco de la represión dictatorial brasileña.

2. El Cinema Novo en función de la poética

La *poética* puede ser ciencia desde el punto de vista gnoseológico. En este sentido, la *poética* incorpora el anverso de la historia, un sinfín de elementos que esta última no contempla, en líneas causales de trayectorias biográficas, mismas que se adscriben a una ética en tanto a la preocupación de la vida humana más allá de un grupo sociológico o totalidades distributivas, porque en la historia los individuos aparecen siempre enclavados en grupos (Hueriga, 2015, 17).

La *poética* en el cine establece un tipo de relación particular, en una suerte de *exigencia* con el espectador, porque *la forma* de lo filmado *exige* una respuesta por parte de dicho espectador. De este modo, lo poético reside en aquello que intensifica la experiencia sensorial, en lo que concierne a la inventiva del realizador mediante un despliegue operativo de elementos en la composición de la imagen y en las formas narrativas para cimbrar nuestra forma usual de ver el mundo. “Lo poético cinematográfico podría hallarse en un cine de luciérnagas en oposición a la cegadora claridad de los reflectores por los cuales *se-debe-ver-todo*”. (Martins, 2019, 4). Es decir, lo poético cinematográfico se aleja de lo evidente, de lo literal, incluso de lo que pudiera ser “lógico”, formalmente hablando, bien puede romper con los principios tradicionales narrativos y de representación de los hechos.

Para el poeta, el sustrato de su obra es el *cómo está hecha*. Eisenstein decía que hay un proceso de totalización a través del montaje, este incorpora constantemente nuevos elementos, los cuales se articulan en una unidad cuya verdad no puede estar más allá de la verosimilitud. Las poéticas del Cinema Novo, a grosso modo, se enmarcan en relatos de individuos de clases sociales desfavorecidas y/o sometidas, narrativas de las periferias o de los lugares fuera del perímetro del Estado moderno, en los grupos más oprimidos dentro del modo de producción capitalista, *Terra em transe* no es sólo un ejemplo de esto, sino una muestra de las profundas contradicciones que se han avistado dentro de la histórica lucha de clases.

Desde la poética, lo más relevante no es que el cine presente una verdad directa sobre determinados acontecimientos, lo importante es cómo se teje la trama a partir de un despliegue operativo con dispositivos narrativos poco tradicionales, dentro de los cuales el principio del montaje es fundamental para construir una obra en una unidad-totalidad procesual. En este sentido, *Terra em Transe* es un campo de construcciones poéticas, porque da marcha a un proceso de creación pura que pone en crisis la mimesis aristotélica (Aristóteles, 2008), articulando, a través de una serie de elementos materiales y formales, una totalidad (el film) con un lenguaje propio.

El principio de montaje en las construcciones poéticas que utilizó Glauber Rocha en *Terra em transe* es fundamental para entender, por ejemplo, las disrupciones y “una aparente” falta de cohesión. Por tanto, la verosimilitud es el máximo de verdad gnoseológica que puede alcanzar una película dentro de las distintas formas de hacer cine, una verdad que se potencializa a través del ejercicio poético. Desde la dimensión formal del cine, lo poético cinematográfico no consistiría en designar o definir las cosas, sino en irrumpir como un destello, producir resonancias, disrupciones o luminiscencias que nos permitan un juego sensorial; exaltar lo distinto, lo olvidado, lo imprevisto o algún detalle nunca antes percibido, entonces, Glauber Rocha lo consigue en este film, apuntando a un proceso histórico-político esencial en Brasil durante un periodo dictatorial.

3. *Terra em Transe* y su poética cinematográfica en el contexto dictatorial

La irrupción en el orden democrático que se produjo con el golpe de Estado de 1964 en Brasil (que derrocó al gobierno del presidente João Goulart e instauró una dictadura militar encabezada por Humberto de Alencar Castelo Branco) fue resultado de un proceso que tuvo causas estructurales agravadas por una coyuntura que sumó otras específicas. En el marco internacional de la Guerra Fría, el régimen militar aplastó la libertad de expresión y reprimió severamente a la oposición política, se cometieron masivas violaciones a los derechos humanos; se adoptó formalmente el nacionalismo en tendencia, el *desarrollo* económico y el anticomunismo como estandartes oficiales¹. En las décadas de 1960 y 1970, Brasil recibió asistencia logística y económica del gobierno de los Estados Unidos a través del Plan Cóndor, permitiendo la penetración del imperialismo norteamericano.

El inicio de la dictadura en Brasil en un periodo sumamente contradictorio que impacta profundamente la industria cinematográfica; y, al mismo tiempo, convulsiona la mirada de los cineastas independientes, agudizando su posición política de izquierda y reinventando el carácter creativo materializado en múltiples y novedosas formas dentro de la práctica cinematográfica. Marcos Napolitano, en su libro *1964. História do Regime Militar Brasileiro* (2014b), nos brinda los enfoques historiográficos más recientes, ampliando su radio de análisis más allá de las dimensiones institucionales, macroeconómicas y políticas, e imbricando con estas a otras de tipo social y cultural, trazando un tejido de las complejas relaciones contradictorias de estos campos. Acota la participación de actores que a menudo trascienden las cúpulas donde durante mucho tiempo ha parecido transcurrir la historia del oscuro periodo dictatorial.

El golpe de Estado encontró su lugar en la antesala de la inestabilidad política del gobierno de João Goulart y en su incapacidad de operar un escenario de fuerte polarización social en el que se agudizó la lucha de clases, ya que ni los

¹ La idea de “desarrollo” se vincula de inmediato con la noción de “crecimiento económico”. Los dos términos se transformaron en la norma global, al definir características universales basadas en “las condiciones que caracterizaban a los países más avanzados del mundo: industrialización, alta tasa de urbanización y educación, tecnificación de la agricultura y adopción generalizada de los valores y principios de la modernidad ancladas en un estilo de vida y consumo occidental” (Mendoza, 2021, 2).

trabajadores y demás sectores populares, ni los sectores conservadores y burgueses lograban afianzar su hegemonía. El grupo de directores *cinemanovistas* puso bajo la lente las contradicciones surgidas de esta lucha, dando luz y voz a los primeros. Por su parte, los medios oficiales de comunicación y centros de pensamiento como el Instituto de Investigación y Estudios Sociales (IPES) y el Instituto Brasileño de Acción Democrática (IBAD), fueron los espacios en los que se creó y difundió un discurso fuertemente antirreformista, fundado en la Doctrina de la Contrainsurgencia francesa, la Doctrina de Seguridad Nacional norteamericana y la propia cultura autoritaria brasileña, el que fue capaz de interpelar a importantes sectores de la clase media que apoyó la intervención militar de fines de marzo de 1964.

En el decenio de los sesenta se vivió una situación de alta irracionalidad. Theotônio Dos Santos la describía del siguiente modo:

Un país que consiguiera montar una importante base industrial se veía imposibilitado de ponerla al servicio de la mejoría de las condiciones de vida de su pueblo. Como consecuencia de las duras leyes del desarrollo capitalista dependiente, se veía obligado (al ser derrotado el camino revolucionario) a aumentar su capacidad productiva solo para el beneficio del gran capital internacional, con el cual la burguesía dependiente, que domina el país, tuvo que llamar a su propia suerte (Dos Santos, 1994, 86)².

Estos años convulsos en Brasil marcaron el rumbo que tomaría el grupo de directores de cine independiente; “los artistas y los intelectuales tuvieron un rol significativo en la construcción de la utopía de una *brasileñidad* revolucionaria que permitiría plasmar las potencialidades de un pueblo y de una nación” (Ridenti, 2006, 43). El cineasta Gustavo Dahl afirmaba que, después del 64, se potenció la temática política en los films; eran casi todos de autocrítica, en un cierto sentido, y de autodesmitificación de lo que podría definirse, a grosso modo, como “intelectuales de izquierda”, los cuales constataban de forma trágica su impotencia con la situación del momento. “Creo poder individualizar en estos filmes, de temática política, fundamentalmente: *O Desafío*, *Terra em transe*, *O bravo guerreiro* y *Os herdeiros*, una especie de pesimismo activo” (León, 1979, 35). Eso decía Gustavo Dahl en una entrevista. “Asumieron de manera un poco idealista que eran la expresión radical de la *otredad* del cine latinoamericano frente al sistema cultural neocolonialista” (King, 1994, 157).

Ante el contexto represivo en diversos campos institucionales, en el campo cultural y artístico, la *poética realista* que erigió el Cinema Novo en su despunte (con la influencia del neorealismo italiano) se desarrolló con una fuerza innovadora. Existía entre los cineastas, incluso con más ahínco, el deseo de continuar sobre la línea de construir la realidad de una forma fiel. No obstante, los despliegues operativos debido a la represión dictatorial se vieron obligados a cambiar, el lenguaje fílmico precisaba de una reinención formal.

2 Considerando estas palabras de Theotônio Dos Santos, es importante hacer la distinción sobre el hecho de que, a pesar de que empezaban a vislumbrarse las ideas de los marxistas “dependentistas”, la crítica a la noción de *desarrollo* es una cuestión distinta, ambas están enmarcadas en la crítica a la *modernidad* como fenómenos de la expansión del sistema de producción capitalista. No obstante, el metarelato desarrollista creado por la CEPAL arranca masivamente con el discurso del presidente estadounidense Truman en 1949, acotando la relevancia y necesidad de industrializar a Latinoamérica, mientras que los ideólogos de la dependencia agudizaron la crítica en torno a la generación de capitalismo *sui generis*, como los denominó Ruy Mauro Marini, dependientes de un capitalismo central, de ahí el dominio de las fuerzas hegemónicas de los países centrales a los periféricos. Marini va más allá de la dicotomía desarrollo-subdesarrollo, en los límites que autores emblemáticos de los inicios de la CEPAL desarrollaron, su obra cumbre *Dialéctica de la dependencia* resultaba necesaria en plena crisis del “desarrollismo” en los 70s, no sólo como un debate interno de la militancia, sino como una forma real de superación a estos planteamientos teóricos del *desarrollo*. De este modo, se plantea un referente histórico de la subordinación de América Latina a las economías capitalistas voraces, en el cual, la interpretación ideológica del desarrollo es la especialización de las naciones del sur en la producción de sus materias primas.

Dentro de su propio proceso histórico, la producción de significados a través de un carácter *simbólico* se hizo presente en el cine brasileño. Nuevas formas de creación en tanto a elementos *disruptivos* y de *extrañamiento* fueron exploradas, las estructuras formales se fisuraron y el acto político del film se potenció a través de nuevos dispositivos narrativos; sus creadores dejaban ver su militancia e ideología, articuladas a estas críticas sobre la *Modernidad capitalista* y su principio analítico marxista de la crítica a la economía política. La verosimilitud de los films se trastocó a través de estas nuevas formas narrativas.

Para adentrarse al universo de las estéticas marxistas como componente sustancial de esa verosimilitud presente en el arte es necesario tener como referente a Adolfo Sánchez Vázquez, que afirmó lo siguiente: “El pensamiento estético de Marx no constituye un cuerpo orgánico de doctrina, una estética de por sí, pero ello no disminuye, en modo alguno, su importancia como un aspecto esencial de su concepción del hombre y la sociedad” (1979, 14). En ese sentido, Marx no desligó al arte de la ideología, por el contrario, señalaba al arte como forma sustancial de la superestructura ideológica, otorgándole preponderancia a la sociedad y al trabajo como esencia de lo estético. Su doctrina no puede ser reducida a una mera doctrina política y económica interpretada, por eso, sus ideas artísticas no pueden separarse de la práctica humana y artística, tampoco puede restarse importancia a la comprensión de su filosofía como una filosofía de la praxis, cuyo *telos* es transformar la realidad humana.

En este recorrido sobre los estudios de Marx en lo referente al hecho artístico, específicamente al referirnos a una estética donde los principios de la crítica a la economía política se hacen presentes en la dimensión estética del arte, hay que destacar el papel fundamental de Alberto Híjar Serrano en el estudio de las genealogías de los marxismos no ortodoxos en esta dimensión estética, genealogías delimitadas por el autor en el curso exacto de sus itinerarios como marxista. En su corolario de estudios sobre el arte revolucionario ha señalado el recurso masivo de la construcción del sujeto-pueblo, proceso que tiene un impacto importante en las extensiones estéticas del marxismo, surgiendo desde las primeras décadas del siglo XX. Agustín Cueva destaca que “es a partir de los años 30 cuando América Latina se *marxistiza*”.

El marxismo se funde indisolublemente con lo nacional y lo popular en la medida en que: (a) se recuperan las raíces populares subyacentes en grupos étnicos oprimidos: indios, negros, mulatos, mestizos, etc.; (b) se reinterpreta nuestra historia y nuestras tradiciones; (c) se crea, a partir de lo anterior, un nuevo repertorio simbólico y hasta un nuevo lenguaje; y ello (d) sin caer en el folklorismo y ubicando esas imágenes y representaciones en la perspectiva de la construcción de una cultura nacional hasta entonces inexistente, o por lo menos atrofiada por el carácter estamental de la sociedad oligárquica y por la dominación imperial; y (e) destacando las múltiples tensiones y contradicciones, incluidas las de clase, que surcan la vida de nuestras naciones (Híjar, 2021, 64-65).

En su escrito *La praxis estética. Dimensión estética libertaria* (2016), Alberto Híjar desarrolla la noción de *comunismo tosco* y explica como Marx y Engels se deslindaron de él por sus impulsos instintivos ausentes de la economía política, pues desechaba a toda costa la propiedad privada en general, no obstante, era útil para la construcción de una tendencia comunista proletaria radical que resultaba convincente por su fuerza emotiva y carácter pragmático. “La consigna de Eduard Bernstein de exaltar al movimiento social por encima de los principios les pareció una buena síntesis del *comunismo tosco*” (Híjar, 2016, 161). Si el comunismo está sustentado en el movimiento obrero y la emancipación de la clase obrera sólo puede nacer de ella misma, al reivindicar el comunismo, Engels apuntó el deslinde de los comunismos para trabajar con los “un poco toscos” porque son radicales. En este sentido, la

lectura tosca es una consigna opuesta al trabajo teórico para la crítica histórica y dialéctica. “La noción de pueblo exige precisiones históricas y sociales para distinguir sus usos demagógicos de los habituales en los nombres de organizaciones del *comunismo tosco*” (Hijar, 2016, 165). El “comunismo tosco” sería una poética comunitarista, mas no la romantización de un estado de pobreza, ágrafo, o salvaje, tal y como lo señalan los *civilizatorios occidentales*. “Este empobrecimiento de la humanidad característico del *comunismo tosco* exigió a Lenin, tan respetuoso de la autonomía de los intelectuales y artistas, proponerle al *Proletkult* en 1918 una resolución orientada por la necesidad de liberar las fuerzas productivas, incluyendo la masa de tradiciones, signos y símbolos producidos con el dominio de la burguesía” (Hijar, 2016, 167).

Los comunistas *toscos* repudian la crítica teórica, la construcción partidaria; repudian el radicalismo teórico. El *comunismo tosco* se transforma en una herramienta poderosa, como la antropofagia, por ejemplo, con la cual los colonizados devoraron al colonizador, apropiándose de sus cualidades para crear seres humanos en un desarrollo ulterior más poderoso, y no sólo asumieron su carácter de subdesarrollados, sino que lo revirtieron para salir de la negación histórica de su propia ontología. Con el *comunismo tosco* sucede algo parecido; “la ideología del *noble salvaje* implica oposición al racionalismo para legitimar el *desmadre* de la resistencia anticolonial, antiimperialista y por la liberación nacional” (Hijar, 2016, 168).

La obra cinematográfica *Terra em Transe* ilustra la construcción de una *poética* en torno a esa estética marxista del *comunismo tosco*, al presentar la esencia del sujeto-pueblo, el poder comunitarista en sus fotogramas y secuencias; al exaltar las contradicciones y recovecos del desarrollo capitalista, a través de la presencia del sujeto colectivo enmarcado en la clase trabajadora. *Terra em Transe* ubica la acción en la república ficticia *El dorado*, la representación del *Brasil moderno* de Rocha. Pablo Martins es un poeta y periodista, seguidor de la política conservadora de Porfirio Díaz. A medida que experimenta las contradicciones y problemáticas de su pueblo, su conciencia social lo lleva a romper la relación ideológica con Díaz y se adscribe a la política progresista del contrincante Felipe Viera, pero éste flaquea al verse presionado por el clima revolucionario del proletariado, lo que provoca el desencanto de Paulo, que ve cómo la realización de sus ideales debe pasar por la lucha activa y no únicamente por la discursiva.

Para asentar la construcción de una poética cinematográfica, hay que enfocar la atención al montaje. Pablo Martins nos sumerge en su mundo de crisis ideológica-artística, de desencanto político, del quinto poder factico de los medios de comunicación oficiales contra los que nada a contracorriente. En un vaivén psicológico, el film nos coloca dentro del conflicto ideológico de Paulo, sus luchas internas y el caos de sus auto-confrontaciones políticas en un país convulsionado se refleja en el montaje disruptivo de Rocha, con momentos vertiginosos en el empalme de las imágenes, donde la autonomía de cada fotograma es la causante de un *shock visual*. En la Figura 1 podemos observar una secuencia que muestra las expresiones de alta teatralidad del protagonista, Pablo Martins, lo cual es esencial para presenciar uno de los componentes de la teoría de distanciamiento brechtiana dentro de una estética materialista.

Glauber Rocha colocó el énfasis en la violencia política, el dolor, la desesperación y la muerte como fundamentos de la realidad. La vida entendida como una poesía que apela a una teoría de la sensibilidad. Su dictamen es una comunión con lo más humano que emerge entre la agonía de la violencia; por eso *Terra em Transe* es una verdad absoluta del sentimiento, una verdad lograda a través del montaje. “Desde su experiencia personal, Rocha compuso en este film la crónica de una tragedia oficial partiendo de la angustia, conmoción de tantos poetas insurrectos, moralmente vencidos o, en otros casos, eliminados directamente por el Estado [...]. Se trata de colocar en la *inmortalidad poética* la propia violencia” (Elena & Díaz, 1999, 195-196).

Terra em transe es una teoría desarrollada en imágenes. Cuando transgrede el formalismo del lenguaje, y crea técnicas disruptivas en el filme, está teorizando. Las imágenes que ofrece Rocha son muy claras, respecto al sentido estético en el montaje; son imágenes dadas al tiempo porque no tienen conclusión y no se deben a ninguna trama, son films abiertos a la potencia de las imágenes. Las imágenes se utilizan como dispositivos del pensamiento, que a través de diferentes instrumentaciones pertenecen a una



Figura 1. Fotograma de Pablo Martins en una actuación con alta teatralidad que desvela su mirada en un punto fijo, expresando la frialdad y el desencanto de su propia auto-confrontación (elaboración propia, 2023; fuente: Mubi).



Figura 2. Pablo Martins y el conservador Porfirio Díaz en una secuencia de montaje disruptivo (elaboración propia, 2023; fuente: Mubi).

instancia teórica y académica. En *Terra em Transe* no sólo hay una historia, una trama y una puesta en escena; aquí, el montaje es el eje central de la creación, en tanto les otorga a sus películas su *carácter poético*. Este carácter reside en el desplazamiento constante de imágenes que carecen de la estructura dramática aristotélica; tal fenómeno lo podemos observar en la Figura 2. Cada fotograma tiene fuerza propia, y se presentan a modo de flashazos que transcurren en segundos.

Rocha reivindica la épica en Eisenstein a través del montaje, entendiéndolo como motor de ideas en movimiento y como impulso de la poesía en un modo discontinuo que forma un significante. Como apuesta no capitalista, explica lo que las teorías económicas no pueden explicar basándose únicamente en datos estadísticos. El cine aborda estos tópicos desde una dimensión no racional, sensible, a través de las categorías analíticas primarias de *hambre* y *sueño*. Al respecto de su admiración por Luis Buñuel, Glauber Rocha nos muestra en *Terra em Transe* el despliegue de una estética del surrealismo, onírica, en la cual percibimos la dialéctica del inconsciente³.

La teatralidad de los personajes es uno de los componentes del distanciamiento en la estética materialista que el dramaturgo marxista Bertolt Brecht utilizaba en su *Teatro Épico* para generar precisamente un distanciamiento entre la obra y el espectador. En *Terra em transe* este componente está presente. Es la tensión constante de los personajes la que crea la emoción ideológica; el peso de la actuación está en el *carácter teatral* del personaje, y los contrastes de luz en los rostros a manera de una iluminación expresionista crean esa tensión dramática teatral. La abolición de los tiempos y de la narrativa configuran una forma estética que, a su vez, es un acontecimiento revolucionario desde el punto de vista artístico y cultural. Este film adquiere un carácter performativo⁴, en el cual el vigor está en la experiencia de vida proporcionada por la contingencia a la que se debe ese carácter performativo (la figuración que la acompaña en la creación misma). En la Figura 3, podemos observar el carácter teatral tanto de los personajes como de la puesta en escena; las expresiones "sobreactuadas" y la iluminación de corte expresionista exhiben la presencia una estética materialista.



Figura 3 Fotograma de Pablo Martins y el político Viera en un acto performativo de carácter teatral (elaboración propia, 2023; fuente: Mubi).

3 Véase el escrito *Los doce mandamientos de nuestro señor Buñuel*, de Glauber Rocha; y el escrito de Arnold Hauser, *Dialéctica en el arte no racional*.

4 Véanse los trabajos de Yessir Calderón sobre el performance como arte que obedece a las dimensiones del campo artístico, estético y político.

4. Una estética marxista del comunismo tosco

El carácter de “no ortodoxo” que sustenta Glauber Rocha recae en que no proviene de una marxología formal, porque su marxismo no es epistemológico; más bien recae en la praxis del *Comunismo tosco*, que, como se acotó anteriormente, es el comunismo de sujeto-pueblo, por tanto, de lo popular y hasta lo panfletario. El sujeto colectivo como motor de cambio en la lucha de clases. Lo estético de lo panfletario está en su receptor, en el público que no tiene idea de un marxismo material-dialéctico. Más bien, sustenta lo *tosco* de la comunidad ágrafa; tiene su propio sentido de clase, por enajenación. El obrero no se concibe como clase social, pero se inclina al comunismo de modo inconsciente.

Rocha pone la lente en el sujeto colectivo, en la tosquedad del pueblo en un estado casi de “pureza bruta e inmaculada”. Encuentra el poder de la mística en lo popular, y lo ve como una magia despreciada por los teóricos y sectarios que ven al *hambre* como un mero primitivismo o un surrealismo tropical. En la Figura 4, podemos observar la representación del sujeto colectivo, del sentido comunitario de un pueblo denominado salvaje por aquellos que pretenden civilizar y que Híjar avista en la estética del *Comunismo tosco*.



Figura 4. Fotogramas del sujeto colectivo-comunitario en acción política (elaboración propia, 2023; fuente: Mubi).

En *Terra em transe* encontramos la construcción de una *poética marxista* que se refleja no sólo en el seno de un discurso o de una ideología, sino en una cantidad de elementos estéticos que apelan a una *teoría de la sensibilidad*: la ignorancia, la inconsciencia, la mística y el analfabetismo conforman esa *poética*. Las nociones de “incivilizado” y de “salvaje”, a contracorriente de las imágenes blancas-occidentales reproducidas por Hollywood. Estos elementos son la representación del *comunismo tosco* que se articula con técnicas narrativas disruptivas para dar paso a un proceso histórico en el anclaje del pensamiento y la práctica marxista. De este modo, *la estética de la violencia* que plantea Rocha es ese *comunismo tosco* que surge en un momento específico del quehacer marxista, el de mostrar al pueblo en su *estado puro*, el cual aún no culmina con su separación de la naturaleza, toda vez que no termina de adherirse al proyecto civilizatorio que el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría denominaba *blanquitud*, una cuestión que va más

allá de la etnia o la raza, sino que consiste en toda una serie de comportamientos derivados de la internalización del capitalismo.

La categoría principal de análisis para la representación de una estética violenta es *el hambre*; Rocha desplegó una serie de dispositivos estéticos como parte de su militancia para abordar esta categoría. La exaltación de este comunismo tosco se vincula a esta noción del *hambre* dentro del *subdesarrollo*, negada en el metadiscurso *desarrollista-progresista* con el *telos* civilizatorio encarnado en la *blanquitud* como identidad de la lógica capitalista; el *hambre* como categoría marxista potenciadora de una praxis revolucionaria, tal como lo expresa Rocha en su texto “La estética del hambre”, parte de la obra *La revolución es una estética*. En la Figura 5 observamos cuadros que constatan que el *salvaje* precisa de ser guiado al camino de la redención y de la civilización occidental, ya sea por la figura redentora de carácter monárquico o por un líder político que lo instruye.



Figura 5. El conservador Porfirio Díaz siendo coronado y repitiendo la palabra ¡Aprenderán! La siguiente secuencia desvela, con el título “El encuentro de un líder con su pueblo”, al político Felipe Viera que guía al pueblo (elaboración propia, 2023; fuente: Mubi).

A través de *Terra em Transe*, Rocha nos brinda una *poética* construida alrededor de una crítica profunda a la colonización y al imperialismo. Por ejemplo, los planos *cerrados* y *contrapicados* del conservador Díaz que denotan poder y autoridad; sustenta una corona al *estilo monárquico*, y después de un silencio abrupto que pone fin a los planos sonoros y al montaje disruptivo que le anteceden, repite: “Aprenderán, dominaré esta tierra, pondré esas históricas tradiciones en orden, por la fuerza de la armonía universal de los infiernos llegaremos a una civilización”. “¡Aprenderán!” es el mensaje del colonizador instruyendo a los *salvajes*, a los *subdesarrollados*, representados en el *comunismo tosco* que las clases dominantes niegan porque se sienten amenazadas por el espectro revolucionario que derrotaría al imperialismo en el marco de la Guerra Fría, cuando el capitalismo estaba en un momento de expansión y las oligarquías acentuaban su poder. Por eso, hay que destacar el valor marxiano del *comunismo tosco* en un abigarramiento de imágenes en función de un montaje totalizador que nos pone de frente a la misma lucha de clases y a los procesos de dominación que ha atravesado al mal denominado “Tercer Mundo”. En la Figura 6, pueden observarse los símbolos religiosos de los que echa mano el personaje conservador Porfirio Díaz; el “civilizado” repudia la mística de los pueblos, pero se vale de un proyecto evangelizador como poder supremo de conquista y dominio.



Figura 6. El conservador Porfirio Díaz con la cruz y la corona como símbolos de dominio (elaboración propia, 2023; fuente: Mubi).

La teorización estética de Rocha la encontramos en sus textos *La estética del hambre* y *La estética del sueño*; ambos escritos representan la estética contemporánea en Brasil. Su cine no sólo refleja la importancia del contexto; también los modos teóricos de su enunciación. Rocha interviene teóricamente en un espacio de interlocución amplio, en el seno particular de un marxismo no ortodoxo; sus dispositivos estéticos militantes aluden a las categorías de *hambre* y *violencia* vinculadas a la estética de un *comunismo tosco*. No hay correspondencia de estos elementos con un nivel ortodoxo; por eso, trasciende la dicotomía desarrollo-subdesarrollo, el marxismo-leninismo, el realismo soviético, etcétera. Antes que eso, sus instancias teóricas primarias son el *hambre* y en la *violencia*. Para Rocha, lo *bruto* y lo *tosco* de la enajenación del obrero es el sello histórico de su condición; en el caso del indígena, su avistamiento ficcional se percibe siempre dentro del misticismo.

Rocha advierte en el *subdesarrollo* una dimensión de valor que se manifiesta en el contexto de la hechura de su cine y de la polémica que suscitaba; no era un dato económico, sino un síntoma trágico y vívido. Por lo tanto, no es la razón, sino la condición de sensibilidad la que lleva a cabo la transformación, y es por ello que hay que apreciar al *comunismo tosco* en sus imágenes como un programa y no como una utopía, alojado en la sensibilidad tosca de los oprimidos como motor de cambio, como esa filosofía marxiana anclada en la praxis de la transformación social. En *Terra em Transe*, Glauber Rocha pone especial atención en la dialéctica como unidad de reflexión y ejercicio de la crítica, como unidad abstracta relacional de momentos de contradicciones y síntesis. La dialéctica de Glauber contiene como elementos: la didáctica, la épica y la revolución. Reconoce la dialéctica en la dimensión de sus elementos populares; se apropia de los dispositivos colonizadores para liberarse, y utiliza el shock audiovisual como elemento disruptivo que tiene un valor didáctico en el componente popular.

5. Conclusiones

Terra em Transe, contada a través de tiempos imposibles y ensoñaciones, es una intervención política y teórica construida en forma de una poesía de la praxis revolucionaria. La violencia se plasma en la pantalla a través del montaje en discontinuidad, creando la experiencia de ese trance político y existencial en medio de una inestabilidad; la teatralidad de los actores crea relaciones tensas entre éstos y la cámara, construyendo una dramaturgia poco convencional (influencia de Brecht). Crea una mezcla barroca en tono performativo, las características de esta modernidad barroca en torno a las distintas formas de internalización del capitalismo (Echeverría, 2010), construye y expresa las dimensiones: estética, discursiva y política. *Terra em Transe* es la potencia de un cine que expresa a un país con todas sus contradicciones.

Glauber hizo un cine para el pueblo, del pueblo y con el pueblo como sujeto colectivo y motor estético de un *comunismo tosco*. A ellos les habla para generar una *consciencia de sí*; disipa la opacidad que les brinda la supuesta categoría de *hombres libres*, enfrentándose a su propia conciencia, rompiendo con la alienación de la plasticidad y superficialidad del cine industrial de la época.

Interpretamos a Glauber Rocha a través de la mirada y propuesta teórica de Alberto Híjar, quien colocó a cineastas del Tercer Cine dentro de la estética los marxismos no ortodoxos. La reivindicación que enarbola Híjar de Glauber Rocha, como marxista no ortodoxo, es por medio de su *estética de la violencia* articulada a la estética del *comunismo tosco*, en razón a la necesidad histórica sobre la emergencia de otros marxismos, aquellos que están presentes en las artes. El marxismo de Rocha se inscribe también en el seno de sus interlocutores. No obstante, no tiene lugar en la historia del arte o de la estética marxista debido al escaso foco a su producción teórica.

Terra em Transe es el ejemplo de un film que trasciende, por su autonomía, un enriquecimiento del lenguaje cinematográfico a través de una poética enfocada en la *disrupción* y la *discontinuidad*, todo lo cual se sustenta en el principio del montaje como acto performativo en forma de ruptura con una tradición narrativa. La exploración de este film sobre la gramática fílmica es la de un prodigio que crea un mundo humano, en el cual coloca al capitalismo en contradicción con su arte. Una constante en esta obra es la relación causal de los conflictos específicos y las dinámicas externas, transmitida a través del sonido fuera de campo, significando el trance de ese país. La poesía de la película fluye en torno a la fuerza que existe en cada plano por medio de la composición, hasta llegar a una compleja ordenación de estos en un montaje que da la sensación de navegar por tiempos imposibles, vemos imágenes que evocan la perturbación disonante de la realidad.

En *Terra em Transe* se avista una suerte de construcción poética estético-política; ése es el punto de partida para la construcción de una crítica sagaz al desarrollo capitalista que se incrusta en el ojo de la política partidista con su democracia liberal dentro de un Estado moderno. En una primera instancia, pareciera que el marxismo no nos daría respuestas al problema del *desarrollo* en torno a la lógica capitalista, ya que su genealogía es muy reciente y el debate en tanto al surgimiento de las tesis desarrollistas surge a penas desde el informe de 1949 de Truman y la creación de la CEPAL. O bien, tal y como advertía Ronaldo Munck (2010), “el marxismo apenas ha estado a la par con el imperialismo occidental como agente de desarrollo. Sin embargo, el marxismo ortodoxo era una parte integral del paradigma modernista, en muchos sentidos su epítome”. En este sentido, el desarrollo puede, de hecho, ser visto

como un eje central de todo el trabajo de Marx y puede entenderse también en su propia dialéctica dentro de la dimensión artística-cinematográfica, misma que pone la lente en toda una serie de contradicciones que surgen de la imposición de un plan civilizatorio único.

Parte fundamental del proyecto ideológico revolucionario del Cinema Novo fue poner a la luz las repercusiones de los desafíos que implicaban un desarrollo industrial inmerso en formaciones sociales atrasadas, donde las burguesías surgieron tardíamente, nutriéndose de la crítica de Marx. En el caso de *Terra em Transe*, la crítica a través de una estética marxista asentada en el *comunismo tosco* del pueblo como sujeto y motor de cambio señala el ahistoricismo de los conceptos utilizados por los teóricos de la economía del *desarrollo*, jugando con distintos elementos narrativos y estéticos que también contradecían este ahistoricismo de la narrativa ficcional hegemónica cinematográfica.

En este análisis del film *Terra em Transe* hemos distinguido distintos elementos que configuran una crítica del proceso del subdesarrollo. Glauber Rocha comprendió que este subdesarrollo depende del carácter de la expansión mundial del capitalismo; no obstante, también vio la oportunidad, al igual que otros cineastas de este fenómeno cinematográfico, de realizar un ejercicio poético de este subdesarrollo, el cual rebasó puso en crisis las formas "representativas" de una realidad y apostó por un ejercicio de creación pura, inexplorada en un cine político hasta entonces.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (2008). *La poética*. México: Porrúa.
- Dos Santos, T. (1994). *Evolucao Historica do Brasil. Da Colonia a crise da "Nova República"*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Echeverría, B. (2010). *Definición de la cultura*. México: ITACA-FCE.
- Elena, A. y Díaz, M. (1999). *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. México: Alianza.
- Híjar, A. (2016). *La praxis estética. Dimensión estética libertaria*. México: INBA.
- Híjar, A. (2021). Arte público, frentes políticos y significación. *Revista Archipiélago*, 18, 64-69.
- Hurga, P. (2015). Un epílogo de *La ventana indiscreta*. Una poética materialista del cine. *Revista de Crítica y Teoría Literarias*, 17, 14-25.
- King, J. (1994). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- León, I. (1979). Los años de la conmoción. *Revista especializada Hablemos de Cine*, 28, 25-43.
- Martins, L. (2019). Algunas consideraciones sobre lo poético cinematográfico. *Revista Icónica*, 1, 1-4.
- Mendoza, A. (2021). El postdesarrollo: contribuciones y alcances de una crítica al paradigma del desarrollo. En *Trayectorias y encrucijadas de las teorías del desarrollo en América Latina* (pp. 174-213). México: Fondo de Cultura Económica.
- Munck, R. (2010). La teoría crítica del desarrollo: resultados y prospectiva. *Red Internacional de Migración y Desarrollo*, 14, 38-59.
- Napolitano, M. (2014a). Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. *Revista Instituto Estudos Brasileiros*, 58, 35-50.
- Napolitano, M. (2014b). *1964. História do Regime Militar Brasileiro*. Sao Paulo: Contexto.
- Paranagua, P. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ridenti, M. (2006). *Intelectuais e Estado*. Brasil: Editora Universidade Federal Mato Grosso.
- Rocha, G. (2011). *La revolución es una eztétyka*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Sánchez Vázquez, A. (1979). *Las ideas estéticas de Marx (ensayos de estética marxista)*. México: Era.

Reseña curricular

Diana Montes se ha desempeñado como docente e investigadora. Actualmente, es doctorante en el Programa en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Sus líneas de investigación tienen que ver con el Cine Político en América Latina; sobre todo, con el cine realizado en México y en Brasil.