

Tajos en la historia:

Los intelectuales y el poder: el cine entre Brasil y Cuba entorno al 73.

María Inigo Clavo

FAPESP/Universidad de Sao Paulo

“Olviden lo que nos enseñaron. Es falsa la Historia que nos enseñaron”
La hora de los Hornos, 1968

“El saber no ha sido hecho para comprender, ha sido hecho para hacer tajos”
Michel Foucault, 1971

A finales de 1972 Glauber Rocha abandonaba la Habana desilusionado con la Revolución Cubana. Durante casi año y medio fue invitado especial del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica), hospedado en Habana Libre como intelectual del “Tercer Mundo” de mayor prestigio, y embajador de la causa libertaria. Esa situación privilegiada le permitió contactar con la izquierda internacional que pasó por la ciudad, un punto de referencia fundamental de las redes intelectuales en aquellos años. A su partida de la isla, se hacían más presentes sus ideas expresadas en su texto *Estética del Sueño* (1968), por encima de las célebres consignas en torno a la violencia del subdesarrollo que defendió años atrás en su *Estética del Hambre* (1965). Apostar por *el Sueño* significaba, antes que nada, defender la independencia crítica intelectual, una autonomía que el régimen cubano no reconocía. Remitiendo a Borges, el texto de Rocha abogaba por promover una “especulación filosófica” antes que partidaria: “la irracionalidad como única salida libertaria”¹.

Y de eso trata este texto y las películas que voy a analizar: por una parte de los recursos usados por algunos cineastas para contestar las historias oficiales nacionales de los macropoderes, por otra de su posición crítica ante las complejas relaciones de los intelectuales con la política y la (escritura de la) historia durante aquellos años. Si algo intuyen estos cineastas a principios de los setenta es el enérgico debate que tendría lugar una década después en torno a la interrupción de una determinada narrativa histórica; como veremos, las posturas que adoptan estos films anticipa el ataque posmoderno al viejo modelo historiográfico pasado/presente/futuro, en que la función de la memoria era crear discursos de futuro y una identidad estable.

Aunque estos films anticipen algunas de estas problemáticas no se realizaron como contestaciones al campo de la historiografía académica, sino más bien sobre los discursos de verdad de los relatos nacionales, pero sí mostrando la complicidad del “saber científico” en este proyecto. Ello va directamente vinculado a otra cuestión que atraviesa todas las películas, la que señala la crisis del propio intelectual ante sus certezas ideológicas en su relación con la macropolítica. En todos los casos, los guiones realizan una crítica al papel del intelectual en los acontecimientos políticos, a su posición como agente, mediador, pedagogo y/o portavoz² de esa Verdad de la historia,

¹“Las vanguardias del pensamiento no pueden dedicarse más a la tarea inútil de responder a la razón opresiva con la razón revolucionaria. La revolución es la antirrazón que comunica las tensiones y las rebeliones del más irracional de todos los fenómenos que es la pobreza” dice Rocha. http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASHc946/71730abf.dir/r41_15nota.pdf

² En Brasil esta reflexión también era especialmente pertinente a principio de los años 70 ya que con el endurecimiento de la dictadura tras el AI-5 los intelectuales perdían su antiguo lugar privilegiado como influyente *intelligentsia* nacional junto al poder político. Ver PECÁUT Daniel “Os intelectuais e a política no Brasil. Entre o povo e a nação”. São Paulo. Editora Ática. 1990, 1^o 1989. P. 255. para principios de la década de los setenta: “Desfaz-se a cultura política que tinha seu epicentro no Rio de Janeiro, deixando contudo suas marcas: não só o nacionalismo, não só a socialização marxista, mas sobretudo a convicção de que os intelectuais têm por vocação situar-

verdad hecha de errores como diría Foucault. Vale la pena recordar que a final de los sesenta se realizan en Cuba y en Brasil dos films que pronto se convertirían en paradigmáticos de la historia del cine occidental, donde el protagonista es un intelectual *desengañado* por las contradicciones del proyecto de izquierdas en que creyó y en su promesa de futuro: *Memorias del Subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea en Cuba, fue premiada en el festival internacional de Cannes y *Terra em Transe* de Glauber Rocha (1967) en Brasil que fue galardonada en el Festival de Londres (1971): “La política y la poesía son demasiado para un solo hombre” decía Sara para consolar a Paulo Martins, protagonista de *Terra em Transe*.

Por eso las preguntas de estas películas van dirigidas no sólo a los modos de narración de la Historia (cuya historia-en-sí-misma, como veremos, también es objeto de reflexión), sino sobre todo a la legitimación científica del intelectual que hace/escribe la historia. Para ello todas usan como pieza desestabilizadora fundamental la *colonialidad*. Es decir, una perspectiva que parte de los procesos coloniales contenidos en la historia para formular una relectura del pasado. De esta forma estas películas contribuyen a crear un lenguaje que nos ayuda a identificar y renombrar las estructuras de poder coloniales pasadas y presentes. La historia de la descolonización y creación de los nuevos estados en Cuba y Brasil tuvieron grandes paralelismos. En ambos casos hubo un sólido régimen esclavista que se extendió hasta finales de s. XIX, siendo las últimas reservas del colonialismo occidental herencia que ha dejado diversas formas de racismo en cada país. Este paralelismo me permite establecer un diálogo entre los dos contextos y su forma de afrontar las relaciones coloniales latentes. Así como la posibilidad de un novedoso paradigma de lectura de la historia de aquellos años que décadas después se ha reconocido en el campo teórico.

No por casualidad Barthes consideraba el cine como una buena metáfora de lo ideológico (“el cine de una sociedad”), donde toda la fantasmagoría que nos enmarca está preparada para que no la percibamos y no podamos despegarnos de ella. Por eso será fundamental una “distancia amorosa” para ver lo que le rodea y cómo están creados los efectos, lo que él tituló “salir del cine”³.

UNA HISTORIA HECHA AÑICOS

La relación de Rocha con el ICAIC se había consolidado durante la década de los sesenta, cuando el cineasta se carteaba con su director, Ernesto Guevara, realizaron intercambios de films, de información, o encuentros entre directores tanto en Rio de Janeiro como en La Habana (Martins Villaça, 2002)⁴. El movimiento del *Cinema Novo* fue un punto de referencia para los cineastas cubanos que participaron del intenso debate e intercambio frenético de manifiestos que circulaban por toda América Latina (Martins Villaça, 2002)⁵. Esta búsqueda de modelos comunes fue el caldo de cultivo para el surgimiento de lo que se llamó el Nuevo Cine Latinoamericano⁶.

se, em relação à sociedade, no mesmo plano que o Estado. O Estado autoritário não lhes fornece mais um ponto de ficção, mas também não pode impedir que eles se considerem porta-vozes da sociedade diante do Estado”

³ Barthes, Roland. “Salid del cine”. En *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós Comunicación, Barcelona. 1986.

⁴ Ver VILLAÇA, Mariana “América Nuestra” — Glauber Rocha e o cinema cubano” http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882002000200011&script=sci_arttext#back5

⁵ Se habló de un “cine urgente” (Santiago Alvarez), “cine popular” (Nelson Pereira dos Santos) “cinema novo” (Glauber Rocha), “tercer cine” (Fernando Solana y Getino) “cine imperfecto” (García Espinosa). Ver VILLAÇA Mariana, “América Nuestra” — Glauber Rocha e o cinema cubano” http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882002000200011&script=sci_arttext#back5

⁶ Ver MAGIOLI NÚÑEZ, Fabiano Rodrigo. O que é o nuevo cine Latinoamericano? Tesis de doctorado.

En ese contexto de intercambio, la *Estética del hambre* de Rocha fue crucial, junto con el texto “Hacia un tercer cine”, escrito por Octavio Getino y Fernando Solanas en 1968 por encargo de la OSPAL⁷ y publicado en la revista *Tricontinental* en La Habana. En él ~~que~~ defendían el cine como herramienta política de acción y de descolonización. La propuesta tuvo una repercusión internacional inesperada y la categoría “Tercer cine” es usada hasta nuestros días para hablar de un cine del “tercer mundo” en el contexto de los diálogos sur. Diez años después de su publicación. Getino escribió un post-scriptum en el que aclaraba algunos puntos: uno de ellos tiene que ver con la conceptualización del propio Tercer Cine que no puede estar de ninguna forma separada del contexto de urgencia política de Argentina en aquellos años, de la creación del Grupo de Cine liberación y su película *La hora de los hornos*. Con ello Getino quería puntualizar que el carácter militante de su propuesta era tan sólo una sub-categoría interna del Tercer Cine y no una condición primera: “La militancia política no era a favor de una determinada política, de un partido fuera este cual fuese, sino en última instancia, a favor de la vida misma, o lo que es igual, del desarrollo y la liberación de los pueblos oprimidos”⁸. Sin bien los términos continuaban siendo algo ambiguos, el hecho de que Getino realizase estas aclaraciones diez años después, era un síntoma de que aquel debate acerca de la conflictiva relación entre producción intelectual y política estaba fuertemente vivo⁹ e irresuelto.

Y es que la escena había cambiado mucho desde que el texto fue publicado en 1968. El caso *Padilla* (1971) fue otro síntoma del mismo malestar activando públicamente un debate internacional acerca de la falta de libertad de expresión en Cuba, donde cualquier cuestionamiento o crítica era acusado de antirrevolucionario. Aunque las dictaduras cubana y brasileña tenían ideologías totalmente opuestas en aquellos primeros años de la década de los setenta, ambos países vivían un momento de fuerte represión que afectó profundamente a la cultura. En Brasil se hablaba de los años del *vacío cultural*¹⁰, en Cuba de *quinquenio gris*¹¹; en ambos contextos los proyectos críticos se acumulaban en los cajones de las oficinas de censura. Junto con todo, la caída de Allende en el 73 será un punto de inflexión y división para el sueño revolucionario *Tricontinental*. A ello se sumaba un distanciamiento de la izquierda internacional que comenzó a posicionarse críticamente ante la dirección tomada por la Revolución de Castro, cada vez más afiliada con el modelo soviético¹².

Rocha comenzó su exilio en La Habana en noviembre del 71 con la intención de realizar su ambicioso proyecto *Nuestra América* con el apoyo del ICAIC, inspirado en la Historia de América Latina que debería rodarse en diferentes países del continente. Esta nunca llegó a realizarse y en su lugar, el director se asoció con el militante Marcos Medeiros para comenzar a construir *Historia do Brasil*, en cuyo proceso de realización

⁷ (Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina. Hay que pensar que mientras el manifiesto del Tercer Cine fue escrito a petición de la OOSPAL, las estéticas de Rocha, fueron escritas para Génova y New York, así como “el cineasta Tricontinental” para la revista francesa *Cahiers du Cinema*, cuando ya comenzaba a ser conocido como uno de los iconos del cine militante de América Latina.

⁸ <http://octaviogetinocine.blogspot.com.br/2010/12/diez-anos-de-hacia-un-tercer-cine-1979.html> Este argumento ya había sido defendido en 1971 en el festival de cine de Viña del Mar: “Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine”. Folleto mimeografiado. Reproducido en “Cine, cultura y descolonización”. F. Solanas y O. Getino. Ed. Siglo XXI. Buenos Aires. 1973.

⁹ Getino, Octavio. “A diez años de ‘Hacia un Tercer Cine’ (1979)” <http://octaviogetinocine.blogspot.com/2010/12/diez-anos-de-hacia-un-tercer-cine-1979.html>

¹⁰ Acto Institucional n° 5 que marca el principio de un Estado de Excepción conservador que durará hasta el 79 y que cierra el parlamento y las garantías constitucionales. Sobre el término Ver Gaspari, Elio, Buarque de Hollanda, Eloisa y Ventura, Zuenir. “70/80 Cultura em Trânsito. Da repressão a abertura”. Rio de Janeiro. Aeroplano. 2002.

¹¹ Ello estaba relacionado con una reestructuración radical de las instituciones políticas causado con la adopción del modelo soviético que hizo perder la antigua autonomía a centros como el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica. Ver FORNET, Ambrosio. Quinquenio Gris: revisitando el término. Revista Criterios, 2006. <http://www.criterios.es/pdf/fornetquinqueniogris.pdf>

¹² Es por esa razón que el PC brasileño también se estaba distanciando de la Revolución Cubana.

se catalizaría el gran cambio de posición política de Rocha¹³. La película sólo fue terminada desde su exilio en Roma en el 74, sin incluir al ICAIC en los créditos a petición de la propia institución. Seguramente ello se debe a que en la última parte de la película Rocha cuestionaba la vía revolucionaria a partir de la reconstitución del PCB. Desafiando su jerarquía proponía un partido nacional formado por las masas populares que no necesariamente pasaba por el poder militar o militarizado. Para entonces Rocha había pasado de ser el cineasta de la revolución latinoamericana a ser el defensor de la idea de un *cineasta Tricontinental*. Bajo la influencia del pensamiento de Fanon realizó varios rodajes entre España y África, centrado las relaciones sur-sur (surcontinentales) que unían a los pueblos en permanente descolonización¹⁴.

Pero vamos a detenernos en *Historia do Brasil*. Su duración es de dos horas y media (originalmente de siete) y realiza un recorrido por la historia brasileña desde la colonización hasta la fecha de su realización usando exclusivamente imágenes de archivos, es decir sin ningún material rodado específicamente para la película. Para la primera parte, desde el “descubrimiento” y hasta el siglo XX, Rocha y Medeiros usaron 47 películas sobre la historia del país, pinturas paradigmáticas y documentos de su historia intelectual. Durante la primera hora y media, una voz en off casi automatizada recorre cronologías, a veces se apropia de la perspectiva de autores brasileños fundamentales como Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Sergio Buarque de Holanda, Celso Furtado etc. en algunas ocasiones las citas de estos pensados eran colocadas consecutivamente aunque pudiesen contradecirse. Esos datos se acumulan con el material visual, fotos, documentos, pinturas y fragmentos de películas históricas que remiten al momento comentado por el locutor. La burocrática voz en off que une las imágenes se contrasta con la gran expresividad de las titánicas secuencias escogidas o mostradas sin sonido. En una segunda parte de la película aparecen 10 minutos de músicas populares brasileñas mezcladas con imágenes del carnaval y de manifestaciones religiosas. Y por fin en una tercera y última, (de una duración de casi media hora), se puede escuchar en off un diálogo entre Medeiros, Rocha y una tercera persona anónima, discute sobre la situación política de Brasil. Aquí las posturas se desencuentran, se muestra a un Rocha que cuestiona los supuestos revolucionarios de la izquierda tradicional. Este final, donde tres voces debaten diversos puntos de vista, desafía aún más la institución histórica que se mostraba en la primera parte de la película. Si en ella ya se rompía con aquella verdad de la narración de los orígenes históricos, en esta última parte los discursos se desdoblán más que nunca, se desenfocan, se desafían, se provocan y se ponen en duda unos a otros, quedando inutilizada la función histórica e identitaria.

Todas las películas de este texto comparten su interés por cuestionar cierta historiografía de los orígenes que, dice Foucault en ese mismo año de 1971, tan solo lleva a una “metafísica (que) obliga a creer en el trabajo oscuro de un destino que buscaría manifestarse desde el primer momento. La genealogía, por su parte, restablece los diversos sistemas de sumisión: no tanto el poder anticipador de un sentido cuanto el juego azaroso de las dominaciones”¹⁵.

¹³ Ver CARDOSO, Mauricio “O cinema tricontinental de Glauber Rocha” Tesis de doctorado USP. En el 71, mientras estaba en la Habana, escribió una carta a un exiliado brasileño anónimo que estaba en Argelia a quien pedía liderar una Revolución en Brasil. Tres años después y dando un giro de 180° justo el mismo año de terminar la película, se publicó la polémica carta en la Revista *Visao* donde mostraba su apoyo al general brasileño Geisel que estaba en el poder en aquel momento.

¹⁴ XAVIER, Ismael. *Glauber Rocha: el deseo de la historia*. En Costantini Eduardo F.; Goldman Ana; Cagi Adrián. (Org). “Glauber Rocha - del hambre al sueño”. Buenos Aires: Malba - Colección Costantini, 2004.

¹⁵ FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, la Genealogie, L’Histoire” en “*Hommage a Jean Hyppolite*”. Ed. PUF, Paris 19. Versión española en www.iade.org.ar/modules/descargas/visit.php?cid=7&lid=143

Si bien los filmes de Rocha contienen siempre un “deseo de historia” (un dese de cambio), como diría Ismael Xabier, esta vez, para *Historia de Brasil* presenta fragmentos: narraciones y mitos hechos añicos, los antiguos episodios titánicos se amontonan histriónicos en una tentativa de articulación discursiva precarizada. Este film podría somatizar una desobediencia a la demanda de construcción de grandes narrativas nacionales que tanto las dictaduras de derecha como de izquierda estaban solicitando a los cineastas en América Latina durante aquellos años grises¹⁶. “No soy patrullero, no soy patrullado”¹⁷, diría Rocha en Cuba, por eso es una impertinencia una presentación visual discontinua hecha de citas que se amontonan ante una pretenciosa linealidad cronológica.

Historia do Brasil habla de la historia del cine brasileño. Esta fue también las aspiración de Godard en *Histoire(s) du Cinema* enfocado en las representaciones del cine occidental del siglo XX. Para Godard sólo el cine puede narrar grandes historias contando su propia historia¹⁸, donde las imágenes del pasado, una vez más, somatizan una urgencia del presente¹⁹. Ello cobra más pertinencia en un contexto represivo que hacía imposible expresar la actualidad de los problemas de forma directa. Walter Benjamin encontró en las citas y su interminable (e inacabada) colección de documentos sobre los pasajes de París un material para hablar de la historia de la ciudad: “No tengo nada para decir, sólo para mostrar” decía Benjamin. No es casual que la fragmentación sea la propuesta. “el propósito del proyecto de los Pasajes era también el de diseñar una dimensión constructiva del montaje como la única forma en la que puede erigirse la filosofía moderna”²⁰ como dice Susan Buck Morss. Y es que, como sabemos, el montaje se convirtió en el método moderno de conocimiento por excelencia.

A partir de aquí este estudio se divide en dos partes fundamentales, en una comentaré la ruptura con una narración de cine histórico naturalista en *El otro francisco* de Sergio Giral realizado en Cuba en 1975 y *Los Inconfidentes* de Joaquim Pedro de Andrade en Brasil en 1972. La segunda trabaja con la cultura popular en una crítica al documental convencional en tres obras que cuestionan el papel pedagógico del intelectual así como el lugar legitimado de las ciencias que lo estudian: *Coffea Arábica* en Cuba (Nicolásito Guillén Landrián, 1968), *Congo* de (Arthur Omar, 1972) y *Casa-Grande & Senzala* (Geraldo Sarno, 1978) en Brasil.

LA OTRA HISTORIA

Al usar la expresión “cine histórico naturalista” pienso en la definición de Jean Claude-Bernadet cuando se refiere a formas de narración clásica, donde se supone que el espectador debería olvidarse de que está viendo una representación y donde el afán del montaje es precisamente el pasar desapercibido, disimular, distraer... “teniendo en cuenta que la Historia oficial cumple el rol de crear ‘efectos de verdad’ y legitimar este tiempo de narración, el cine naturalista sería una herramienta más que efectiva, comprometida con el ocultamiento de la dominación”²¹. Por eso romper esa

¹⁶ Como *Lucía* (1968, Humberto Solas), *La primera carga al machete* (1969, Manuel Octavio Gómez), *La odisea del General José* (1968, José Massip). Dentro de los documentales tenemos: *Hombres de mal tiempo* (1968, Alejandro Saderman), *Médicos mambises* (1968, Santiago Villafuerte) y *1868-1968* (1970, Bernabé Hernández). ME FALTA UNA LISTA DE BRASILEÑAS

¹⁷ ROCHA Erik, documental *Rocha que voa*. (2002)

¹⁸ Only Cinema Narrates Large-scale History by Narrating its Own History.

¹⁹ ISHAGHPOUR, Youssef. *Cinema: The archaeology of a Film and the Memory of a Century*. XX, Berg, 2005.

²⁰ BUCKL-MORSS, Susan. “Dialéctica de la mirada. Benjamin y el proyecto de los Pasajes”. La balsa de la Medusa, Madrid 1997. P. 94

²¹ BERNADET, Jean-Claude, and Ferire Ramos Alcides. “Cinema e História do Brasil”. Editora Contexto. Universidade de Sao Paulo. 1988. P.12

temporalidad es parte de una estrategia que aspira a mostrar otra versión de los acontecimientos. Como argumenta Stephen Bann, el cine, por primera vez en el campo de la representación y a diferencia de la pintura, puede mostrar aquello que *no* ocurrió en la historia²².

A principios de los años setenta el Estado cubano promovió films históricos acerca de las rebeliones esclavas pretendiendo incluir a los afrocubanos en la genealogía de la lucha revolucionaria. Dice Marie-Soledad Rodríguez que “Si era fácil establecer una relación entre los combatientes de las guerras de independencia de 1868 -los mambises- o 1895- 1898 y los revolucionarios de 1959, la figura del esclavo había sido durante largo tiempo la del “anti-héroe”. Sin embargo a partir de la publicación de la novela *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet y de *Calibán* (1971) de Roberto Fernández Retamar, se empieza a reconsiderar la relación entre el esclavo y el amo, el colonizado y el colonizador”²³. Pero lo cierto es que esa operación de mirar al pasado y a la historia era sólo una manera de redireccionar al pasado las problemáticas raciales que la Revolución no estaba confrontado²⁴.

El otro Francisco de Sergio Giral fue una interesantísima revisión de una de las primeras novelas abolicionistas de América en el siglo XIX: *Francisco* de Anselmo Suárez y Romero, fue escrito en 1839 y sólo publicado en Nueva York en 1880. En el film de Sergio Giral lo que en un primer momento parece una mera adaptación literaria al cine termina por ser un cuestionamiento radical tanto de su argumento como del la historia de Cuba: la película comienza contando la historia del esclavo Francisco narrada por Suárez y Romero para luego romper la narración, en tono de investigación periodística, y así mostrar la otra historia de *Francisco*: La de *Francisco* es una historia romántica de desamor entre esclavos, la *El Otro Francisco* es una película del Anti-héroe, que más allá de sufrir una tragedia amorosa que lo lleva al suicidio por amor, es víctima desesperada de las consecuencias de la esclavitud. En la Historia de *El otro Francisco*, el argumento amoroso será más que secundario para todos los personajes. Giral se *documenta* entonces de las situación de los esclavos, mortalidad, formas de tortura, violaciones, etc. para contar esta “Historia Otra”. El film muestra como esas representaciones romantizadas y amables del siglo XIX aplacaban el miedo de los criollos a las represarías de los esclavos. En Cuba estaba prohibido alimentar los rumores de lo que había ocurrido en la Revolución Haitiana unos años antes, donde se sabía que los esclavos habían asesinado a sus amos para crear “una república de negros”. De forma que la novela original de Suárez y Romero no mostraba el lado politizado de las insurrecciones esclavas en las haciendas, (como sabotajes, fugas, incendios provocados), con el objetivo de que el lector simpatizara con la idea de la abolición y no viera a los negros como enemigos.

²² BANN, Stephen. “As Invenções da História”. UNESP. 1994 Para defender su argumento Bann realiza un análisis de algunas imágenes de la historia del arte desde los fusilamientos de Goya y Manet hasta los filmes de Alain Resnais.

²³ RODRÍGUEZ, Marie-Soledad “La retórica católica como discurso sojuzgador y la rehabilitación de la figura del esclavo” En AMIOT-GUILLOUET, Julie y BERTHIER Nancy (dir.) *Cuba cinema et Revolution*. Lyon: LE GRIMH-LCE-GRIMIA. 2006. p. 144

²⁴ VILLAÇA, Mariana. “Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba”. Tesis doctoral, p 262. Editado en Villaça, Mariana. *Cine cubano: Revolução e política cultural*. Editorial Alameda. Sao Paulo, 2010.



Paralela a la historia de *Francisco* y *El otro Francisco* la película de Giral está contando una tercera historia, la del grupo literario de abolicionistas al que pertenecía el escritor de la novela original, Anselmo Suárez y Romero. El *Círculo de Del Monte* fue un movimiento reformista que promovía la desaparición de la trata de esclavos y el gradual blanqueamiento de la sociedad cubana desde la década de 1830. A través de sus tertulias literarias y novelas realizaron una labor de sensibilización sobre la situación de los esclavos. Estas novelas fueron uno de los primeros materiales que inspiraron las investigaciones “científicas” de Fernando Ortiz (a principios de s. XX) sobre la raza, ya que, a menudo, para poder construir sus relatos, los escritores documentaron la vida de las haciendas de sus propias familias. Si bien la literatura gozaba de una legitimidad fundamental como fuente historiográfica durante el s. XIX estas obras pasaron a la narrativa nacional como uno de los movimientos abolicionistas criollos más importantes.



Lo interesante de la película *El otro Francisco* de Giral era justamente cuestionar esta legitimidad mostrando como éste no era simplemente un grupo de activistas pro-derechos humanos. El círculo estaba apoyado por el inglés Richard R. Madden²⁵ que vivió en Cuba desde 1835 hasta 1839. La misión de Madden era investigar la introducción ilegal de esclavos en la isla y las faltas contra los derechos humanos, una vez que la trata era ilegal en muchos países desde principios de siglo XIX. Presionar al gobierno cubano sobre esas faltas, era un primer paso para llegar a la abolición de la esclavitud, lo que permitiría a la industria inglesa comenzar a comercializar con máquinas para las plantaciones. No es casual por tanto que Richard Madden hubiese comisionado varias de las novelas producidas por el *Círculo de Del Monte* con la promesa de ser publicadas en Londres. Una de ellas fue *Francisco* de Suárez y Romero que, como he indicado, fue una de las primeras novelas antiesclavistas de América, precediendo al *Anle Tom's Cabin* (1852) de Harriet Beecher Stowe²⁶.

La película de *El otro Francisco* va saltando de la narración sobreromantizada (haciendo parodia del estilo romántico de Hollywood tan atacado por el Tercer Cine) hasta la versión más “realista”, con una voz en off explicando la trama y los propósitos de Madden; la película se acerca al estilo didáctico del realismo socialista: la cuestión es si para Giral eso era una guiño irónico o más bien una técnica políticamente correcta en aquellos momentos²⁷. Por su parte, la narración constantemente interrumpida tuvo que estar ciertamente influenciada por el *distanciamiento* de Brecht ya que como expone Didi-Huberman: “la interrupción misma consiste, con toda lógica, en crear discontinuidades, en ‘desatar las articulaciones hasta el límite de lo posible’ (Brecht) en hacer que las situaciones se ‘critiquen dialécticamente’²⁸ las unas a las otras, es decir, que se entrechoquen mutuamente”²⁹.

Usando cierto tipo de distanciamiento, Giral interrumpe las historias conocidas y aprendidas para profundizar en cómo la versión oficial de la historia tiene cosas que esconder, una de ellas la instrumentalización de la cultura por parte de los intereses económicos extranjeros³⁰. Estaba mostrando cómo la cultura puede ser una pieza fundamental para la política y la economía, un espacio de propaganda, que luego será historizado a conveniencia, una problemática muy fácil de trasladar al contexto revolucionario cubano de aquellos años de implantación del modelo soviético. Seguramente por este cuestionamiento de la historia tan radical, el film de Giral no tuvo un gran éxito en Cuba, pasó desapercibido e incluso menospreciado bajo el término de *negrometrage*.

Os inconfidentes de Pedro Joaquim de Andrade fue presentado en 1972 y cuenta un episodio fundamental de la historia brasileña, la Inconfidencia Minera, considerada uno de los primeros intentos de Independencia de Brasil a finales de siglo XVIII. En ella el joven revolucionario Tiradentes murió descuartizado públicamente, condenado por conspiración contra la corona portuguesa, convirtiéndose en héroe nacional... Una vez

²⁵ Su misión era nombrada de la siguiente manera desde UK: “superintendent of the liberated Africans and judge arbitrator in the mixed court of comisión”

²⁶ Madden solo tradujo, editó y publicó en Londres la *Autobiografía* de Juan Francisco Manzano que era los escritos de un esclavo cuya libertad había comprado el Círculo literario a través de una colecta promovida por Domingo del Monte, quién quedó conmovido tras una emotiva lectura de sus textos en una de sus tertulias. Entre los materiales que del Monte le entregó para una posible edición había también un cuestionario hecho por el mismo Madden a del Monte sobre el tráfico de esclavos en Cuba. Este cuestionario seguramente fue usado por Giral en su película el *Otro Francisco*, recreando el diálogo entre ambos.

²⁷ Villaça, Op. Cit. p 267

²⁸ **Brecht** Qu'cst-cc que 1e thci.tlrc epiqnc?

²⁹ Huberman, Op. Cit. p. 72

³⁰ Unos treinta años más tarde de la publicación del libro en USA tuvo lugar en Cuba la masacre de un partido llamado Partido Independiente de Color (1812).

que la conspiración fue interrumpida por las autoridades de la corona, el guión de Andrade se centra en los interrogatorios que ocupan la parte más importante de la película donde los inconfidentes, para salvar sus vidas, convierten las ideologías del principio en retórica y demagogia, donde el lenguaje y los conceptos se retuercen en los interrogatorios. Los implicados, tras tres años en la cárcel, comienzan a acusarse unos a otros. De entre los intelectuales³¹, militares y religiosos que participaron en la inconfidencia, solo Tiradentes es condenado como escarmiento público.

En 1970 Cildo Meireles presentaba *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, donde realiza una hoguera quemando gallinas vivas alrededor de un poste de 2,5 metros clavado en la tierra que tenía en su extremo un termómetro. Interpreté en otro lugar³² este último elemento como el índice de una temperatura política del momento a punto de sobrepasar los límites y hacer estallar su carcasa. La representación de los interrogatorios que Pedro Joaquim de Andrade mostrada en *Os Inconfidentes* retratan la misma cuestión a la que aludía Cildo Meireles, las desapariciones, torturas y asesinatos a principios de los años setenta³³.

Los diálogos de *Os Inconfidentes* están basados en poemas del *Romanceiro da Inconfidência* (1953) de Cecília Meireles, en los autos de procesamiento del s XVIII y en los propios poemas de los inconfidentes. Por ello, el tono es más teatral que cinematográfico, dando un primer tajo a la narración naturalista; ese es el primer y más evidente *distanciamiento*. Los personajes interrogados a veces miran a cámara, interrogan al espectador, a la historia. Otro ejemplo lo vemos en la escena final donde el plano de Tiradentes en la horca da paso a la imagen de un muñeco tamaño natural ahorcado frente a un montón de gente asistiendo el espectáculo de la representación cinematográfica. Entre ellos, niños vestidos de uniforme aplaudiendo, niños que aprenden la historia, los adultos la representan y la practican. “¡Mostrad lo que mostráis!”, dice Brecht, y añade Didi-Huberman: “mostrar que se muestra no es mentir sobre el estatus epistémico de la representación: es hacer de la imagen una *cuestión de conocimiento* y no de ilusión”³⁴.



³¹ Los ideólogos: Tomás Antonio Gonzaga y Claudio Manuel D'Costa; los activistas: Tiradentes, el Teniente Coronel Freire de Andrade y el sacerdote Oliveira Rolim; y los financistas, que dirigían Domingo de Abreu Vieira y Silverio do Reis. Luego se presentarían dos conjuras más: en 1792, la de la logia masónica de “Los Caballeros de la Luna” en Salvador de Bahía y en 1794, en Río de Janeiro, la de la hermandad “Inconfidência”.

³² Iñigo Clavo María y Aznar Almazán Yayo. “Há Tenção”. Revista versiones. Universidad Europea de Madrid. 2000

³³ Pensemos que tras el secuestro del embajador estadounidense Charles Elbrick el gobierno decreta la *Ley de Segurança Nacional*, en la que se permitía el exilio y la pena de muerte a quien hiciera la “guerra psicológica adversa, revolucionaria o subversiva” al régimen. El secuestro estrechó los lazos entre el gobierno Cubano y la guerrilla brasileña *Ação de Libertação Nacional* ya que los guerrilleros liberados a cambio del Embajador fueron acogidos en Cuba.

³⁴ G. Didi-Huberman, *Cando las imágenes tomas posición*. A Machado Libros, Madrid. 2008. P.77

Para terminar, Andrade incluye una secuencia con imágenes de archivo de informativos oficiales donde aparecen las celebraciones multitudinarias oficiales del 21 de abril que conmemoran la Inconfidencia Minera³⁵. De esta forma está aludiendo a la importancia de los héroes en la historia brasileña: en esta última *interrupción* de un tiempo pasado y la irrupción del presente del espectador, se muestra la historia miserable transformada en Macro-discurso triunfalista, que se apropia de los acontecimientos para construir sus discursos de verdad. Como dice el intelectual Alvarenga Peixoto a su mujer en una de las escenas de la película: “ Tal vez en los días que se sepan las verdades todas puras, ya serán cosas viejas, del tiempo pasado. Hay más premios en este mundo para el mal que para el bien. Las mentiras se vuelven leyenda”.

Como en *El otro francisco*, la posición de los intelectuales es un tema crucial *Os inconfidentes*, por una parte como agentes frustrados de la política, pero también como piezas instrumentalizadas por el poder para crear sus discursos de memoria. Porque Andrade, una vez más, está realizando una crítica de los intelectuales como ideólogos, “cuya razón –según Bernadet y Alcides Freire Ramos- se resume y se vacía en la palabra y cuya inacción en ella se sublima. Esta visión de los inconfidentes letrados como falsos revolucionarios, que no pasan del nivel de la intriga palaciana, no era una constante en el arte brasileño”³⁶.



Se acusó a Andrade de que en esta película estaba defendiendo la versión de la historia de los opresores, precisamente la que aparecía en los documentos oficiales de la corona portuguesa del s XVIII³⁷ quienes desprestigiaban la gloria de la misión Independentista de la *Inconfidencia*. Andrade, al igual que la versión de *a corona*, muestra el episodio como un desafortunado encuentro de intelectuales ingenuos, dispuestos a traicionar sus ideas y a sus compañeros. Así mismo desheroifica a

³⁵ Ver FREIRE RAMOS, Alcides “*Canibalismo dos francos: cinema e história do Brasil*”, Editora da Universidade do Sagrado Coração (EDUSC), 2001 Donde se muestra la película como una alegoría de los años 60/70 en Brasil

³⁶ “Os inconfidentes são, basicamente, pessoas que falam, cuja ação se resume e se esvazia na palavra e cuja inação nele se sublima. Esta visão dos inconfidentes letrados como falsos revolucionários, que não ultrapassam o nível da intriga palaciana, não é uma constatação na arte brasileira. É uma visão oposta à interpretação romântica e àquela fornecida ainda recentemente por Oswald de Andrade” Bernadet y Freire Ramos Op. Cit. 1988. p. 28

³⁷ Ver BILHARINHO Guido. “O cinema brasileiro nos anos 70”. Edição Triangulino de Cultura. UBERABA/BRASIL. 2007

Tiradentes, que en la película es dueño de un esclavo. Con ello Andrade está evidenciando que si bien la Inconfidencia estaba a favor de una revolución independentista, no estaba tan interesada en la abolición de la esclavitud: la propuesta era, más bien, la de una reforma con la permanencia de algunos privilegios de clase.

Foucault propone encarnizarse con lo continuo. Para él la historia efectiva debe introducir lo discontinuo en nuestro mismo ser, mi propuesta es que el trabajo de estos cineastas realizaron esos tajos que el filósofo le demanda al saber. Tajos en la narración, tajos en esa verdad “hecha de errores”, tajos en las certidumbres, “hacer pedazos todo lo que permite el juego consolador de los reconocimientos”³⁸.

Raymond Williams concluye su clásico *When was Modernism?*³⁹ sugiriendo que para escapar de la “fijación no histórica del posmodernismo habremos de buscar y contraponerle una tradición alternativa sacada de las obras que han quedado relegadas en los amplios márgenes del siglo (...) y alcanzar un futuro *moderno* en el que pueda volver a imaginarse la comunidad”. Entre por un lado el anhelo por volver a una modernidad corregida a la defensa de una desestructuración identitaria y por otro la narrativa exacerbada, hay algunas propuestas intermedias que pasan por la construcción de otros paradigmas. Los tajos en la historia que proponen estas películas provienen de su atención en los procesos coloniales, como perspectiva desde la que redefinir nuestro presente. Esas obras relegadas que sugería Williams, narraciones no contadas, no vuelven ahora para permitirnos redimir las bajo posturas inclusivas de reparación, sino que, como muy bien han sabido centrar estos directores, cumplen la función principal de redefinirnos a nosotros mismos⁴⁰. Esa es la discontinuidad principal que introducen.

ANTIDOCUMENTAR LO POPULAR

Me preguntaba si se podría decir que gracias al montaje de citas, películas como *Historia de Brasil*, *Histoire(s) du Cinema* o el *Proyecto de los Pasajes* realizan un giro metodológico superando la representación (de una historia, de una realidad) para pasar a *presentar* en el sentido definido por Hito Steyerl. En los tres casos una serie de documentos son activados desde la relación que establecen entre ellos, la función primera de la representación está anulada y ya no nos interesan si no es como parte de una red de conexiones. Para Steyerl, cuando los objetos no son representados, sino presentados, son activados para poder hablar del presente. Pienso entonces que cuándo la historia no es representada, sino presentada, tendría un efecto similar. Para Steyerl no se trata entonces de realismo, “sino de relacionalismo: la cuestión es presentar y por tanto transformar las relaciones sociales, históricas y materiales que determinan las cosas”⁴¹. Es decir, no hay que representar la precariedad, sino generar nuevas articulaciones precarias entre los objetos que son documentados. ¿hablaría este montaje de citas de cual es la relación entre la historia y su representación? ¿qué tipo de articulaciones generan? La propuesta de Steyerl de enfatizar la relaciones entre objetos es más focaultiana de lo que el texto reconoce. Como hemos visto, Foucault critica una historia de los orígenes o las esencias y rescata la genealogía nietzscheana para proponer un análisis del “juego azaroso” de las relaciones (de poder). Steyerl actualiza este enfoque a través del concepto de *traducción*, donde lo más importante, dice, no

³⁸ FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, la Genealogía, L’Historie” en “Homage a Jean Hyppolite”. Ed. PUF, Paris 19. Versión española en www.iade.org.ar/modules/descargas/visit.php?cid=7&lid=143

³⁹ Williams, Raymond. When was modernism?. New Left Review I/175, May-June 1989.

⁴⁰ No he podido comentar aquí la película de Gutierrez Alea, “La última cena” (1976), pero justamente está basada en los estudios de un historiador cubano, Manuel Moreno Fraginals, que no contaron con un reconocimiento porque mostraba la superioridad de los poderes locales ante los españoles en las épocas esclavistas del s. XIX, cuestionando así el cuadro victimista de la historia de la descolonización.

⁴¹ STEYERL, Hito. “El lenguaje de las cosas”. <http://eicpcp.net/transversal/0606/steyerl/es/print>

serán las esencias de lo traducido, sino los cambios y conexiones que tienen lugar en esa transferencia, pues es a través de esa movilidad que habrá nuevas propuestas para redefinir la cultura. La siguiente pregunta sería, efectivamente ¿cómo se presenta y si se representa algo en esa presentación?

Los dos siguientes trabajos que voy a comentar realizan un bricolaje similar, y muestran una tensión entre estos dos territorios de la presentación/representación en diálogo con lo supuestamente “científico”, pero esta vez se separan de las macro-Historias oficiales y van en busca de lo popular. No es casual que en *Historia do Brasil*, Rocha y Medeiros dediquen 10 minutos de la película a la cultura popular que funciona como un intervalo de transición hacia la última parte de la película enfocada al análisis político actualizado. Aquellos episodios colosales de la Historia en los films de Rocha están siempre en tensión con lo popular, con lo que él llamó la mística de la pobreza y la violencia que esta genera. En Brasil lo popular fue un espacio de trasmisión de las ideas revolucionarias al pueblo, un lugar de comunicación con “el pueblo” a través de los Centro Populares de Cultura. Es un espacio que oscila entre las macro relaciones de poder, y las micro; estoy de acuerdo con Gabriel Teshome en que lo popular conserva aquello que la historia oficial insiste en borrar⁴², y ahí reside su potencia liberadora. “La cultura popular no es lo que se llama técnicamente folclore, sino el lenguaje popular de la permanente rebelión histórica”, dice Rocha en la *Estética del Sueño*. Es cierto que, como el carnaval, los rituales tienen por función canalizar (controladamente) una violencia colectiva. Pero al mismo tiempo, lo popular se ordena entre esas grietas de la oficialidad; puede desordenarla, interrogarla, pues es permeable a muchos tipos de catarsis, permisiva con un cuerpo que se estremece y desborda todo discurso doctrinario.

Entre 1973 y 1975, Pasolini escribía sus “escritos corsarios” que contienen su famoso “Artículo de las luciérnagas”. En él habla de esos espacios de resistencia al poder fascista que, como las luciérnagas, son frágiles especies en extinción. Estos valores de la civilización paleo-industrial, del mundo de lo agrícola, la familia, el ahorro o los espacios de lo popular “ya no sirven, ni siquiera como falsos (...) el espíritu popular ha desaparecido”⁴³. Si algo le reprocha Didi-Huberman es precisamente que al hablar de *destrucción* de las luciérnagas, está describiendo un fracaso, una desesperación, en lugar de concentrarse en explorar sus formas de supervivencia. Pocos años antes de que Pasolini se lamentase de esta trágica extinción de los espacios de conocimiento tradicionales, entre el 68 y el 72, un grupo de documentalistas brasileños se embarcaban en un proyecto liderado por el productor Thomaz Farkas para filmar el fértil ambiente popular del Brasil *Nordestino*, un material precioso que se materializó en cerca de veinte documentales que retratan el impactante entorno rural nacional⁴⁴.

Seguramente cuando Arthur Omar publicó su manifiesto “O antidocumentário, provisoriamente”(1972)⁴⁵ estaba realizando una crítica a estos directores, precisamente por convertir en centro de estudio una voz viva de expresión, por ostentar una exterioridad que genera objetos de conocimiento: un simple objeto, “perfectamente

⁴² Gabriel Teshome en “folklore attempts to conserve what oficial histories insist to erasing” en Teshome H. Gabriel. Ann Arbor: Teshome H. Gabriel. “Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation”. UMI Research Press, 1982. (p. 54)

⁴³ http://www.pasolini.net/saggistica_scrittori-argentini-su-ppp.htm

⁴⁴ En la caravana Farkas, Geraldo Sarno, Sérgio Muniz, Paulo Gil Soares, Manoel Horacio Gimenez, Eduardo Escorel, Maurice Campovilla, Guido Araujo.

⁴⁵ Omar, Arthur. *O anti-documentario provisoriamente*. Caderno Comunicação do Jornal do Brasil. Después publicado en Revista Vozes, n° 6, ano 72, 1978 (p 405-418)

intercambiable con otro objeto”. Hito Steyerl⁴⁶ habla de *documentalidad* para explicar cómo el documento forma parte de un sistema de producción de saber/poder. De forma similar, Arthur Omar señala cómo el lenguaje del documental no ha generado sus propios recursos narrativos, es decir, que usa los de la ficción para construir los contenidos. Ha sido creado dentro de la tradición del cine de ficción y por ello ha heredado su lenguaje de representación. Como consecuencia, por mucho que trate de mostrar una realidad, no hace más que generar ficciones⁴⁷ sólo que con la complicidad de las ciencias sociales. Omar propone una nueva “actitud” más productiva: “el film como gesto de acción, una obra aquí y ahora”, rompiendo su función en esa relación poder/saber de la documentalidad que señalaba Steyerl.

*Congo*⁴⁸, realizado ese mismo año, ejemplifica muy bien la propuesta de Omar: “un filme em branco” dice su subtítulo. La Congada, una fiesta popular brasileña, nace de danzas tradicionales tribales de Angola y el Congo. Se mantuvo en el tiempo como un símbolo de la supervivencia cultural y política de los esclavos y sus signos de identidad. Pero en el film de Omar no aparece ninguna imagen de la Congada, como ocurría en cualquier documental o estudio etnográfico de la época que consideraba ese ritual un objeto de conocimiento: 114 de los 148 planos tan sólo son textos, algunos de ellos basados en los estudios ilustres de Arthur Ramos, Câmara Cascudo y Mario de Andrade escritos a principios de s. XX. Las 24 restantes son algunas imágenes de espacios vacíos de las antiguas haciendas por la que corren niños, documentos, dibujos. Un fotograma de *Os inconfidentes* en el que aparece Tiradentes junto a su delator e inmediatamente después *el texto* “Ginga é uma traidora”; se muestra también una panorámica de un salón en cuyas paredes está escrito “música, poesía, patria”, todas ellas piedras preciosas de nuestra civilización... Y más textos, textos que asfixian cualquier experiencia, cualquier imagen. Y *La voz en off* de una niña va leyendo los escritos de Mario de Andrade. Vacilante, ingenua e ignorante enuncia la historia Rainha Ginga, líder del Congo que luchó contra los portugueses en el s XVI y adoptó nombre de europea, Ana de Souza. Esta voz de la inocencia sin duda está respondiendo a la autoritaria voz en off del científico especialista de los documentales, de la propia posición de Andrade. En los textos inconexos del film Omar realiza un diálogo de opuestos como: “blanco contra negro (...) Rainha Ginga contra Ana de Souza (...) la Guerra contra la casualidad (...) Misterio del mundo contra 2 más 2 son 4 (...) 1618+1972”.



⁴⁶ STEYERL, Hito. “El lenguaje de las cosas”. <http://eicpc.net/transversal/0606/steyerl/es/print>

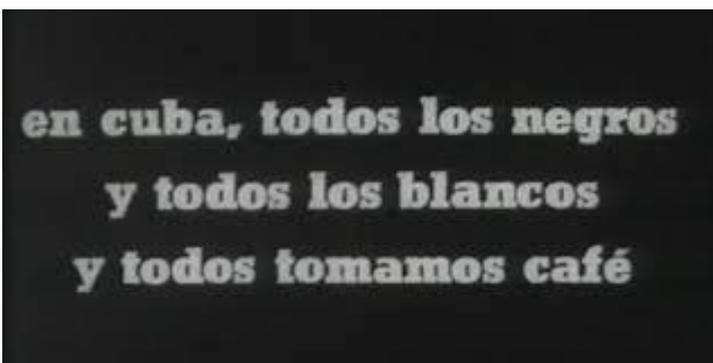
⁴⁷ <http://topicosemcinema.blogspot.com.br/2011/10/o-antidocumentario-provisoriamente-link.html>

⁴⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=OCKY0MG12T4>

Jean Claude Bernadet expresa muy bien como Omar sitúa al intelectual, los académicos y estudiosos ante la Congada: “De eso habla Congo. De la distancia entre nuestra cultura, nuestro medio, nuestra clase y aquello que llamamos cultura popular. Distancia que el proyecto de memoria nacional niega en nombre de la unidad nacional. Una película sobre cultura popular, pero sobre todo acerca de la relación que establecemos con la cultura popular, pues la única y exclusiva manera de alcanzarla es a través de esa relación, ya que jamás seremos productores de ella, que será siempre un otro mediatizado”⁴⁹. Como última imagen despechada e irreverente, Omar cierra este anti-documental con dos perros apareándose en un descampado: animalidad, mezcla de razas, inhumanidad. “La pureza es un mito”, como decía Oiticica en *Tropicalia* (1967).



El último intertítulo de *Congo* dice: “fizeram os negros teatro no Brasil?”, ¿hacen ellos algunas de nuestras bellas artes?, ¿Cuál fue su papel en todo este teatro de la historia?. Nicolasito Guillén Landrián comienza *Coffea Arábica*⁵⁰ (1968) con un letrero similar: “los negros en el cafetal como mano de obra”, “los negros”, “cómo?”, “¡¿los negros?!”, “sí”, “los negros”... y termina interviniendo la canción de Mama Inés, “todo los negros tomamos café”: todos los negros y todos los blancos dice Guillén. Como dice Lewis Gordon comentado la obra de Frantz Fanon “aunque los negros viven en la Historia, parecen invisibles a ésta; los negros parecen ser, por decirlo con Hegel, patentemente no históricos”⁵¹.



Por ello se hizo urgente incluirlos en las narrativas históricas. Combatiendo esa condición, Guillén, junto con la directora Sara Gómez (quien fue muy cercana a

⁴⁹ “Disso fala Congo. Da distancia entre nossa cultura, nosso meio, nossa classe e aquilo que chamamos de cultura popular. Distancia que o projeto de memoria nacional nega em Nome da unidade nacional. Um filme nao sobre a cultura popular, mas sobre a relação que estabelecemos com a cultura popular, pois a única e exclusiva maneira de atingirmos a cultura popular é através dessa relação, já que jamais seremos produtores de cultura popular, que será sempre um outro mediatizado”. BERNADET. Jean. Claude. “Cineastas e imagens do Povo”. Sao Paulo. Companhia das letras. 2003. p 109-118

⁵⁰ <http://vimeo.com/16426201>

⁵¹ GORDON, Lewis R., “A través de la zona del no ser. Una lectura de piel negra, máscaras blancas en la celebración del octogésimo aniversario del nacimiento de Fanon”, en *Fanon, Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal, 2009 p. 243

Glauber Rocha) trataron de crear un grupo de debate sobre asuntos raciales en el Congreso Cultural de La Habana de 1968. Cuando el Ministro de Educación, Cultura y Deportes supo de los rumores acerca de que allí se divulgaría un “manifiesto negro” se reunió con esos “pretenciosos activistas” para prohibir su participación en el congreso⁵². Siguiendo con la reflexión de Gordon parecería entonces que los negros sólo podían aparecer como eslabones perdidos de la historia.

Los primeros cortos de Guillén Landrián *Desde la Habana* (1969), *Ociel de Toa* (1965), *En un Barrio Viejo* (1963), ya fueron causa de polémica cuando Fidel Castro las trató de afrancesados, aludiendo al lenguaje de la Nouvelle Vague, que era considerado demasiado aburguesado y ecléctico para los ideales de la Revolución. En todos ellos había un espacio para el desorden de lo popular, mostrado las costumbres y espacios de rituales afrocubanos por primera vez en el cine cubano⁵³. Debido a—ese, a su comportamiento subversivo y sus ideas “ambiguas”, Guillén fue arrestado, estuvo en prisión y después en hospitales psiquiátricos.



El interés de Nicolás Guillén Landrián por la cultura afrocubana atraviesa toda su producción cinematográfica.

Los primeros planos miran desafiantes a la cámara interrogando nuestro lugar de espectadores: “Leguajes del pueblo, gestos, rostros: todo aquello que la historia no puede explicar en simples términos de evolución o de obsolescencia. Todo aquello que, por contraste, dibuja zonas o redes de supervivencias en el mismo punto en que se declaran su extraterritorialidad, su marginación, su resistencia, su vocación”⁵⁴ como escribe Didi-Huberman sobre los primeros planos de Pasolini.

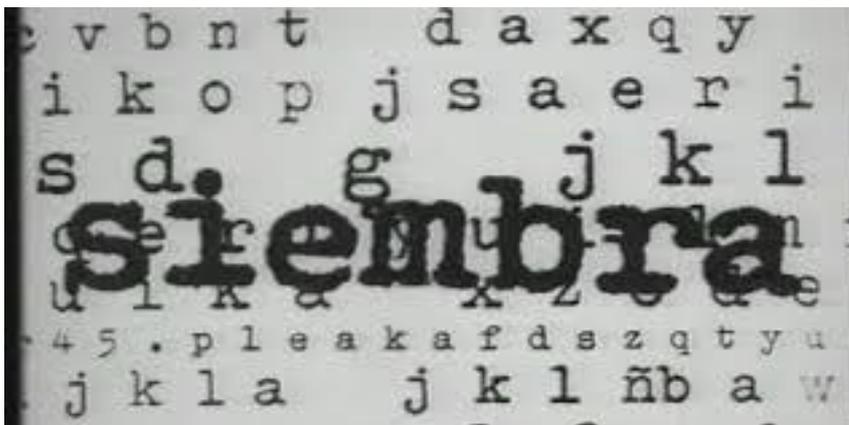
Gracias a su parentesco con uno de los más importantes políticos y poetas de Cuba, Nicolás Guillén, el ICAIC le dio una segunda oportunidad a Landrián, encargándole un *trabajo* para la sección de *Documentales científico populares*. Estos eran parte de un proyecto llamado *Enciclopedia Popular* producido en cooperación con el *Ministerio de Educación* y el *Ministerio de las Fuerzas Armadas*, *Coffea Arabiga* tendría como función informar a los campesinos sobre como trabajar las plantaciones, las enfermedades de la planta, el cuidado del cultivo, colecta, etc... el documental sería una pieza llave del *plan cafetalero* de creación de plantaciones en el Cordón de La Habana.

⁵² Ver MOORE, Carlos. “Castro, the blacks and Africa”. Los Angeles: Center for Afro-American Studies, University of California, 1988.

⁵³ Ver VILLAÇA, Mariana “Diálogos políticos y estéticos en *Coffea Arabiga*”, texto inédito.

⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, George. “La supervivencia de las luciérnagas”. Madrid. ABADA editores. 2009. p. 55

“Si ayer fue heroico combatir en la sierra y en el llano, hoy es heroico transformar la agricultura”, dice uno de los intertítulos mostrados en el film.



Pero como indica Mariana Villaça, lo único que tiene de científico de ese documental fue el título que pertenece al nombre de un tipo de café. El film es un collage donde también aparecían imágenes de práctica religiosas afrocubanas que no estaba bien vistas por el régimen; sobre todo parodiaba el estilo pedagógico de los boletines oficiales cuya función era *enseñar* al pueblo. Un ejemplo sería como Landrián entrelaza partes del film muy experimentales con otros donde una burocrática voz daba una información técnica para la siembra del café, al tiempo que retrata campesinos desganados. *Coffea Arabiga* contenía una gran dosis de ambigüedad, fue considerado una burla especialmente en el momento que el proyecto del plan cafetero fracasó. Molestó especialmente el uso de la canción de los Beattles (música colonialista y subversiva), *The Hool of the Hill* que se superponía a unas imágenes de la plaza de la Revolución llena de gente esperando la llegada de Fidel. Esta canción fue una de las razones que se argumentó para la censura de la película que sólo fue proyectada al público tras la muerte de Landrián en el 2003. Éste fue expulsado del ICAIC definitivamente en 1973 por *diversionismo ideológico*, y conducta anti-social y vivió precariamente en Miami hasta su muerte.

El último trabajo que voy a comentar es de Geraldo Sarno y se titula *Casa-Grande & Senzala*, es un retrato de Brasil pero también de uno de sus más importantes ideólogos, Gilberto Freyre quien habría escrito en los años 30 su gran obra maestra titulada *Casa Grande & Senzala*. Este libro publicado en el año 33 no solo explicaba la historia colonial de Brasil sino que además generó uno de los conceptos más importantes del siglo XX, la “democracia racial”. Si bien este concepto ha sido ya ampliamente criticado desde los colectivos afrobrasileños, por querer exponer un *equilibrio* de poder colonial que encubre desigualdades, hoy en día es un texto fundamental que todavía goza de gran legitimidad y una de las piezas fundamentales que define los discursos de identidad Brasileña.

Si no hay ningún texto sobre este trabajo de Sarno puede ser por su ambivalencia, sin embargo, esa falta de definición enriquece aún más la obra. La película comienza con el plano medio de Freyre y su voz en off argumentando simpáticamente que su obra fue pionera no sólo en Brasil sino en el mundo entero: el trabajo de un genio. Seguidamente Sarno compone citas del libro con imágenes de rodadas en espacios brasileños, antiguas haciendas, casa-museo de los colonos, las iglesias, también fotografías y grabados históricos. Comienza **explicando** que la historia de un país debe tomar como punto de partida la intimidad familiar. Poco a poco, y siempre a través de las citas del libro, fue

mostrando la estructura social colonial brasileña donde los esclavos mantenían la forma de producción principal del país, el azúcar y el café. El verdadero dueño de Brasil era el señor (feudal) de la *Casa Grande*, mucho antes que la propia iglesia o la corona portuguesa. Los momentos más importantes aparecen cuando Sarno escoge las partes del libro donde Freyre habla de las relaciones sadomasquistas entre los señores y sus oprimidos, tanto sus esposas como las esclavas que, como indica, “no siempre eran confraternizantes en el gozo”. No es nada insignificante el hecho de que Freyre no mencionaba la palabra violación: aunque eximió de culpa a los negros y los indios, muestra que desde al sadismo del señor había un masoquismo “correspondiente” del lado de los oprimidos. Tras ello, Sarno escoge las consecutivas citas de *Casa Grande & Senzala* que trasladan ese pacto dolor/placer al gobierno brasileño de los años treinta: pues el pueblo brasileño hereda ese masoquismo hacia un poder redentor que exige sacrificios de vida o libertad personal, sin cuestionarlos. Antes de proponer una reforma prevalece el gusto por sufrir, ser víctima y sacrificarse (afirmaciones que parecen la base de muchos de los guiones del propio Rocha); Por ello el equilibrio entre realidades tradicionales profundas se mantiene, “sadistas y masoquistas, señores y esclavos, doctores y analfabetos, individuos de cultura europeos y otros principalmente de cultura africana e indígena”... Es interesante cómo Sarno, a través de Freyre, muestra cómo las relaciones de poder pertenecen antes al campo del deseo que al de la ideología. Irracional y compulsivo ese deseo ordena nuestras relaciones sociales. Didi-Huberman retoma las palabras de Agamben para hablar de *Saló* de Pasolini: “la única anarquía verdadera es **la del poder**”.



Ciertamente Freyre estaba culpado indirectamente al pueblo de inmadurez, ignorancia y connivencia con los opresores (como lo haría un “masoca”), ayudando así a mantener esas estructuras de poder. En realidad estaba hablado de cómo el oprimido termina por identificarse con los valores del opresor. Sin duda cuando Sarno está realizando esta selección de citas que apuntan a la cuestión sadomasoquista estaba hablando de la dictadura brasileña que en un primer momento prohibió la proyección del film. Pero lo interesante de la película es que lo que un principio era un retrato de Brasil termina por ser una retrato del propio Gilberto Freyre quien en la última escena pasea delante de su caserón nordestino hablando de cómo, tras terminar su libro (también “dolorosamente escrito”), sus amigos realizaron una gran fiesta en la que aparecían disfrazados de señor, indio o esclavo. Si algo no hizo Freyre fue cuestionar ese “equilibrio” de poderes, sino más bien celebrarlo como muestra en esta última parte. Por ello no es sorprendente que

tanto el gobierno de Vargas como el de la dictadura de los años sesenta y setenta tomasen los argumentos de Freyre como articuladores de sus discursos de poder.

Como demuestra Renato Ortiz⁵⁵, hay una diferencia fundamental entre la obra de Freyre y la de otros historiadores relevantes que desarrollan importantes y pioneros estudios sobre Brasil justo en esa misma época. Por una parte Sergio Buarque de Hollanda que escribe *Raíces do Brasil* en el 36, por otra Caio Prado Jr. que publica en el 33 *Evolução do Brasil*; ambas nacen en el seno de la Universidad de São Paulo en sus primeros esfuerzos por realizar una teoría del Brasil diferente. Mientras que la obra de Freyre representó más bien una continuidad con los antiguos Institutos de Geografía e Historia vinculados a la consolidación de ciencias racistas durante el siglo XIX. Y son los ideólogos de estos institutos los que formaban parte del equipo de Consejo Cultural de la dictadura del 64 del presidente Castelo Branco. Por una parte recupera el mestizaje de Freyre como directriz para definir la identidad Brasileña. Pero, si bien el concepto forma parte de cuestiones raciales, ahora se va a retomar para conceptualizarse como *unidad nacional* de la heterogeneidad y diversidad cultural⁵⁶, una vez más sin cuestionarla, sino diferenciando el lugar de cada uno⁵⁷ y naturalizando las diferencias sociales como si la desigualdad fuese una cuestión cultural.

Todos estos films realizados en los setenta sintomatizaron determinados debates sobre la *escritura de la historia*⁵⁸, discusiones acerca de cómo se interroga el propio aparato del saber y el lugar de la institución histórica, sobre lo que oculta la mirada del investigador y el tipo de conexión que se trata de generar con el momento presente. Como espero haber mostrado, sin duda estas películas hablan de su presente trabajando desde las relaciones de poder que son resultado de la *colonialidad*, ocultada por los discursos nacionales, tanto de derecha como de izquierda. De esta manera nos proporcionaron herramientas discursivas para pensar su latencia en el presente⁵⁹.

María Iñigo Clavo

⁵⁵ ORTIZ, Renato. "Cultura brasileira e identidade nacional". São Paulo, Editora Brasiliense, 2003, 1º ed, 1985.

⁵⁶ Ver PECAUT, Op. Cit.

⁵⁷ MATTA, Roberto. "da Relativizando. Uma Introdução à Antropologia Social". Rio de Janeiro. Rocco. 1987.

⁵⁸ Ver DE CERTEAU, Michel. *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 2006

⁵⁹ Mis agradecimientos a Pablo Martínez, Jaime Vindel, María José Clavo, María Villaza y Rafael Sánchez Mateos por sus valiosos comentarios que han sido claves para cerrar mi argumento.