

LA FIGURA DEL INTELLECTUAL EN EL TERCER CINE

por Maribel Rams

«Glauber Rocha murió porque no soportaría el mundo de hoy, el mundo sin trascendencia, globalizado, sin utopía. Porque él vivía en función de la utopía... de pronto tiene que adaptarse al mundo del mercado, del oportunismo, del individualismo yuppie, esas pavadas, un mundo sin grandeza heroica, sin revolución.»

Arnaldo Jabor, 2003

Los años sesenta y setenta estuvieron marcados por la politización y el compromiso de los artistas-intelectuales de izquierda que aspiraban a una revolución libertadora de las naciones latinoamericanas. Existía el convencimiento de que la transformación era inminente debido a eventos históricos como el triunfo de la Revolución Cubana de 1959, la descolonización en África, la resistencia vietnamita, la rebelión antirracista en los Estados Unidos y, en definitiva, a la crisis de las fuerzas hegemónicas tradicionales. Al mismo tiempo se desarrolló una revolución cultural en la que los intelectuales de diferentes partes del mundo se presentaron como agentes sociales, y la pertenencia a la izquierda legitimaba la práctica intelectual, ya que era generalizado el rechazo del capitalismo a favor del socialismo.

En 1967 se celebra un encuentro de los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano en el Festival de Cine de Viña del Mar, Chile, donde se consolida la idea de que “el cine político podía convertirse en un arma para la revolución.”ⁱ Un año después se presenta *La Hora de los Hornos*, documental que articula el lenguaje y las propuestas teóricas de un cine revolucionario confrontado al imperialismo, a la burguesía criolla y a los modelos del cine hegemónico. En el manifiesto *Hacia un tercer cine* (1969), Fernando Solanas y Octavio Getino definen un cine político contrario al primer cine, las producciones



**ARTISTAS E INTELLECTUALES
SON INTEGRADOS AL SISTEMA**



de Hollywood ideadas para el entretenimiento de las masas y la rentabilidad económica; y al segundo cine, de autor o independiente, con los mismos supuestos que el primer cine y vinculado al individualismo burgués. Siguiendo la misma línea, el cubano Julio García Espinosa afirma en *Por un cine imperfecto* (1969) que la perfección técnica y artística corresponde a las películas comerciales con una audiencia pasiva, y que hay que buscar la imperfección para un cine revolucionario con implicación política de los espectadores. Ese cine imperfecto polemiza las cuestiones del gusto y la calidad que derivan de valores burgueses y europeos. Aún así, Espinosa incluye en este tipo de cine filmes del *Cinema Novo*ⁱⁱ que eran considerados cine de autor en el manifiesto argentino. Glauber Rocha afirma: “*Si el cine comercial es la tradición, el cine de autor es la revolución*”. Ya que opta por formas de expresión personales propias del cine de autor pero su clara proyección política le lleva a rechazar el individualismo.

Dos directores del tercer cine, Glauber Rocha en *Terra em Transe* (1966) y Tomás Gutiérrez de Alea en *Memorias del subdesarrollo* (1967), exploran las contradicciones y las limitaciones del compromiso militante de los artistas-intelectuales burgueses en Brasil y en Cuba, donde durante los sesenta se siguieron rumbos políticos distintos. Rocha, con una visión pesimista, desmitifica al intelectual y cuestiona su rol en la labor política después de que la transformación revolucionaria fuera reprimida por el golpe de estado de 1964; y Alea retrata al intelectual burgués alienado que tiene arraigado el colonialismo y es ajeno a la realidad cubana después del triunfo de la Revolución. Ambos filmes tienen cierta dimensión autobiográfica ya que los cineastas eran también artistas-intelectuales que vivieron las mismas coyunturas históricas que sus personajes. El compromiso político de los directores implica una militancia más allá de la producción artística que se observa en “*sus intervenciones públicas, su conducta, sus ideas políticas, sus estrategias frente a los enemigos de la revolución*”.ⁱⁱⁱ Glauber Rocha fue el teórico fundamental del *Cinema Novo* y un intelectual polémico que no era partidista

ni se encuadraba en una tendencia ideológica concreta. En 1965 fue apresado por protestar junto a otros intelectuales, contra el régimen militar de Castelo Branco, y *Terra em Transe* se consideró subversiva para la Iglesia y se prohibió. Con la dictadura militar en Brasil, Rocha se exilió voluntariamente a otros países donde participó en los debates culturales y políticos, polemizó sobre un cine de autor comprometido, escribió varios manifiestos y se preocupó sobre todo por la relación entre arte y política.

En cuanto a Tomás Gutiérrez Alea, formaba parte de un colectivo de cineastas cubanos partidarios de la Revolución que fundaron el ICAIC con el fin de difundir el pensamiento revolucionario entre la población cubana. También participó en el debate que delineaba el tipo de intelectual orgánico para el nuevo régimen, y apoyó los valores socialistas de la Revolución. Pero tuvo algunos problemas por no mostrar sumisión a la nueva élite del poder, ya que afirmaba que para el mantenimiento de la Revolución era necesaria una crítica constante de la misma.

Terra em Transe (1967) pertenece a la segunda etapa del *Cinema Novo*, dominada por el pesimismo de los cineastas que exploran las razones del fracaso de un proyecto revolucionario que se convirtió en “*la deformación populista del marxismo*”.^{iv} A Rocha le preocuparon las cuestiones colectivas y no los intereses subjetivos, por eso construyó personajes alegóricos y emblemáticos que condensan la experiencia de grupos, clases, naciones. El personaje de Paulo Martins, poeta y periodista, encarnación de la intelectualidad brasileña y sus contradicciones políticas, poco antes de morir hace un llamamiento a la lucha armada y al heroísmo romántico, mientras Sara, ex guerrillera y militante comunista, que intenta hacerlo consciente de la realidad social, le dice “*No necesitamos héroes*”. Es difícil simpatizar con Paulo porque, incapaz de abandonar su estatus aburguesado, oscila entre el pueblo y la élite, presenta una visión idealizada del pueblo pero, en realidad, lo desprecia y oprime. En una secuencia hace uso de la violencia represiva, legitimada por el poder del Gobernador Vieira, tapándole la

boca al sindicalista representante del pueblo que expresa desacuerdo con el gobierno. Paulo afirma mirando a cámara: “*¿Están viendo qué es el pueblo? Un imbécil, un analfabeto, un despolitizado*”. Además, el intelectual desencantado se evade en fiestas y bacanales de las élites decadentes que comparten los vicios imperialistas, en escenas en las que Rocha parodia las fiestas tediosas de aristócratas y nueva burguesía de *La Dolce Vita* (Federico Fellini, 1960).

Sergio, el protagonista de *Memorias del Subdesarrollo*, es un intelectual burgués, espectador distante que mira la Habana postrevolucionaria a través de un telescopio y considera superiores los modelos extranjeros frente al subdesarrollo cultural de Cuba. A lo largo del filme se presenta el contraste entre la realidad social de la isla y los soliloquios existencialistas y sobre los gustos culturales y sexuales de Sergio, que con su actitud individualista, eurocéntrica y ociosa, es incapaz de unirse al proyecto colectivo de construir una nueva nación pasando necesariamente por la negación de los valores burgueses neocoloniales.

Como *Terra em Transe*, este filme está narrado por la voz en off del protagonista y se interrumpe el proceso catártico de identificación del espectador, a través del recurso del distanciamiento brechtiano que revela las contradicciones del mismo personaje, de su condición de intelectual y de su clase social.

La película no está exenta de denuncia al régimen socialista de esos años. Así, en la escena del juzgado en que acusan a Sergio de haber tenido relaciones con Elena, una menor de edad, él ironiza sobre la situación absurda: “Empezaron a tratarme como si yo hubiese engañado a una infeliz del pueblo. Ahora todo es el pueblo”. El director también hace autocrítica de su posición intelectual, en la escena en que Sergio asiste a una mesa redonda sobre “Literatura y subdesarrollo”. Entre los ponentes eruditos está el autor del libro en el que se basa el guión del filme y de quien el protagonista opina: “Debes sentirte muy importante porque aquí no existe competencia, fuera de Cuba no serías nadie, aquí en cambio ya estás situado. ¿Quién te ha



visto y quién te ve, Edmundo Desnoes?”. Asimismo, se hace crítica de otras figuras de intelectuales de izquierdas como Picasso: “Es muy cómodo ser un comunista millonario en París”, o Hemingway, cuya casa tiene objetos culturales de lujo y extranjeros que revelan su colonialismo. No obstante, Sergio no es consciente de sus paralelismos con Hemingway, como que él mismo en su apartamento tiene objetos de arte moderno, una foto de Brigitte Bardot, etc. El colonialismo del escritor estadounidense está simbolizado también por la caza, como se observa en la secuencia en que Sergio lee el relato de Hemingway y detrás tiene la cabeza disecada de un animal. Su comportamiento con las mujeres recuerda a la cacería y lo desenmascara como un antihéroe indiferente a la Revolución. En la escena en que escucha las grabaciones con su ex mujer Laura, juega con los iconos de su feminidad con una tendencia falocéntrica que lo caracterizará a lo largo del filme. El ideal de mujer para Sergio es Hannah, representada a través de los flashbacks estilizados con el *soft focus*, la alemana cultivada que es directamente europea y no una imitación. Paradójicamente, como señala Michael Chanan, los críticos del periodo, compartiendo la misma alienación burguesa que Sergio, se identificaron narcisísticamente con el protagonista y no se dieron cuenta de la crítica implícita a los intelectuales dependientes de los modelos imperialistas y burgueses.^v

La politización de los intelectuales de los sesenta se traduce en el compromiso de la obra que para algunos teóricos se expresaba en términos de una estética realista y para otros, vanguardista. Alea rechazó el canon estético del realismo socialista en el cine cubano promovido por los viejos comunistas, a favor de la experimentación y ruptura en las formas expresivas. Para Rocha, la Revolución era una estética, equiparó la obra artística a la labor política a través de la absorción de los nuevos modelos artísticos como la *Nouvelle Vague*, con el objetivo de “hacer filmes que el Sistema no pueda asimilar”. En ambas películas, el montaje con interrupciones y repeticiones apunta a una voluntad antirrealista, como la repetición de la entrada de Sara



a la oficina de Paulo, y produce extrañamiento o “*perturbación de la tranquilidad*”^{vi} del espectador para hacerlo consciente del medio y permitirle el juicio crítico.

El prólogo de *Memorias del Subdesarrollo*, una fiesta con música que repite hipnóticamente “¿Dónde está Teresa?”, está rodado con recursos del *cinéma-verité*: punto de vista anónimo, cámara en mano y planos no secuenciales. Esta escena es una declaración de intenciones del director porque interroga al espectador, del que se requiere una intervención activa. A partir de ahí, el filme rompe constantemente las expectativas, usando la técnica del collage, mezcla documental y ficción con diferentes puntos de vista. En un juego autorreflexivo, aparece en una sala de cine del ICAIC, el mismo Alea junto con otros cineastas, como Julio García Espinosa, mostrando a Sergio y Elena unos clips de escenas eróticas censuradas durante el régimen de Batista. Esta escena, además de presentar la postura hipócrita de esos intelectuales con respecto a la sexualidad, introduce la reflexión metacinematográfica de Alea en que defiende el uso del collage.

En *Terra em Transe* destaca la discordancia de ritmos, imágenes y sonidos; la edición desorientadora y la ruptura con la continuidad narrativa tradicional; movimientos de cámara vertiginosos, múltiples ángulos de cámara y planos poco usuales. Rocha yuxtapone la música con ruidos y un sonido constante de ametralladora, identificando su discurso con el de Che Guevara en la Conferencia Tricontinental de 1967. Un año antes, Jean-Luc Godard había aplicado, en *Masculin-Féminin*, el sonido amplificado de una máquina de escribir que evocaba el sonido de disparos de la lucha armada fuera del plano. Además, en ambas películas se interrumpe el sonido convencional como experiencia inteligible equiparando la estética con la revolución.

Rocha cuestiona la idea de que el arte tiene potencial revolucionario, ya que está alejado de la lucha de clases y la realidad social. Mientras Paulo se preocupa por “*en la miseria de nuestras almas*”, Sara lo hace por la miseria social





y declara: “*un hombre no se puede dividir así. La poesía y la política son demasiado para un solo hombre*”. La poesía es un *leitmotiv* en la diégesis del filme que a la vez tiene una estética poética, así pues, cuando Rocha pone en duda la eficacia de la poesía política, se puede leer una autorreflexión sobre el papel político del cine. Paulo cobra lucidez sobre la corrupción del sistema, de la que él mismo participa, en sus momentos finales de dramática agonía, cuando aparece con un fusil erguido en el plano largo de la arena que alude a la derrota del intelectual en ese contexto político como el guerrillero que muere en combate. Este fracaso puede interpretarse como efecto de lo que plantea Robert Stam sobre los personajes del filme: “*Todas estas figuras políticas están conectadas por sus lazos comunes con la burguesía*”.

^{vii} La identidad de clase distanciada del pueblo que Sergio comparte, desmitifica la figura del artista-intelectual indiferente que es ajeno a la realidad de su país, y la del comprometido que se debate entre el mundo subjetivo y el político. Según Antonio Gramsci, la función social que desempeñen los intelectuales dependerá de su clase social. Así, Sergio representa el intelectual orgánico que ayudaba a dar homogeneidad y legitimidad al grupo dominante al operar como un agente de la burguesía.^{viii} No obstante, en la Cuba postrevolucionaria, Sergio ya no tiene cabida porque puede ser “*irremediable para un presente y un futuro realmente revolucionarios tener sus artistas, sus intelectuales como la burguesía tuvo los suyos*”.^{ix} Artistas-intelectuales que en el contexto de la sociedad revolucionaria se formarán orgánicamente dentro de la clase trabajadora y cuya función será la de construir permanentemente.

En la actualidad, el tercer cine llega a alcanzar una amplia distribución internacional y nuevos canales de exhibición. Además, las posibilidades del cine-guerrilla se multiplican gracias a los avances tecnológicos, el cine digital, la contracultura audiovisual, etc. Michael Chanan toma el término “nomadic cinema” para denominar el tercer cine de una cultura desterritorializada, en la que los individuos subalternos tienen más acceso, visibilidad y movilidad por

todo el mundo y están más en contacto entre ellos.^x El descentramiento cultural y la subversión jerárquica, implican que el concepto tradicional de artista-intelectual se ha dinamitado. La dirección que está tomando el tercer cine, ha hecho que se cumplan las prácticas colectivas y las estrategias de producción del cine imperfecto promulgadas en los primeros manifiestos. Aunque el compromiso político no puede ser el mismo que el de los años sesenta porque el proyecto utópico moderno fracasó, hasta cierto punto se ha cumplido el ideal del cine militante como lo plantearon los primeros teóricos: que los espectadores se conviertan en autores, que todos puedan ser creadores, debido a prácticas globalizadoras como Internet, la difusión masiva y la democratización del cine que desestabiliza la hegemonía de los cineastas dentro del campo cultural. ♦

ⁱ Gilman, Claudia. (2003). “Comunicación, verdad, revolución: los nuevos formatos de un arte revolucionario”. En *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, p.p. 352.

ⁱⁱ Los directores del cinema novo optaron por un cine nacional políticamente comprometido, anticolonialista, independiente y de bajo presupuesto para denunciar la condición social de Brasil. A partir de las influencias del cine neorrealista y de la Nouvelle Vague crearon un nuevo estilo e introdujeron escenarios reales como las favelas o la sertão, inexistentes en la chanchada y en las producciones de Vera Cruz.

ⁱⁱⁱ Gilman, Claudia. (2003). “El intelectual como problema”. En *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, p.p. 145.

^{iv} Johnson, Randal and Stam, Robert. *Brazilian Cinema*. East Brunswick, N.J.: Associated University Presses, Inc., 1982, pp. 67.

^v Chanan, Michael. *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba*. London: BFI Publishing and Bloomington: Indiana UP, 1985, pp. 245.

^{vi} Gutiérrez Alea. “La dialéctica del espectador” en *Tomás Gutiérrez Alea: poesía y revolución* ed. Filmoteca Canaria. Gran Canaria: Ediciones de la consejería de educación, cultura y deportes, 1994, pp.281.

^{vii} Stam, Robert. “Land in Anguish Revolutionary lessons”. *Jump Cut A Review of Contemporary Media*. Nº. 10. 10-11, 1976, 2004. En línea: <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC10-11folder/TerraTranseStam.html>>.

^{viii} Gramsci, Antonio. “*La formación de los intelectuales*”. Editorial Grijalbo: México, 1967.

^{ix} García Espinosa, Julio. “*Por un cine imperfecto*” (1969), en línea: <http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=category&id=30&Itemid=60>.

^x Chanan, Michael. “The changing geography of Third Cinema”. *Screen Special Latin American Issue*. Vol. 38 number 4 Winter 1997. <<http://leyendocine.blogspot.com/2007/07/michael-chanan-changing-geography-of.html>>.