

GLAUBER ROCHA Y EL “CINEMA NÔVO” BRASILEÑO

Por Carlos Giménez Soria

EL “CINEMA NÔVO” BRASILEÑO

A principios de los años sesenta surgió en Brasil una generación de jóvenes realizadores que intentó combatir la situación de pobreza intelectual en que se veía inmerso el cine nacional. Éste estaba por aquel entonces dominado, en su gran mayoría, por la *chanchada*, “*film musical brasileño típicamente carioca narrado en clave de humor*”¹. Paralelamente a este subgénero folclórico, una emergente productora de São Paulo, la “Companhia Cinematográfica Vera Cruz”, desarrolló una producción fílmica sustentada en los medios técnicos más avanzados, pero que olvidaba –o, más bien, evitaba deliberadamente– cualquier aspecto relacionado con la condición socio-política del país. La Vera Cruz fue maliciosamente bautizada por algunos como “*una especie de Hollywood en el trópico de Capricornio*”², ya que sus intereses se centraban especialmente en la creación de una industria similar a la norteamericana y en la producción de un cine exclusivamente comercial. Esta maquinaria financiera redujo la libertad de los autores que no estaban adscritos a este sistema:

*“Vencida la ‘chanchada’, surgió el cine comercial como un enemigo mayor y complejo del cine en el Brasil. El autor, en su obsesión creadora, tendrá que resistir la incompreensión, la mala fe, el antiprofesionalismo, la indigencia intelectual del ambiente y la burla mezquina de la crítica”*³.

La reacción de la nueva hornada de cineastas que florecía en aquel momento fue una propuesta revolucionaria para acabar con este cine anodino y dominado por los intereses económicos. Su intención era poner punto y final a una serie de films que no expresaban la auténtica realidad de Brasil. Afortunadamente, la Vera Cruz sufrió una quiebra a causa de su mala gestión administrativa, ya que trataba de rodar películas con un presupuesto excesivo para un país tan empobrecido. Fue entonces cuando estalló, con una furia incontrolada, un nuevo movimiento cinematográfico que pretendía convertir las obras de sus principales representantes en “*la expresión trágica y plástica del subdesarrollo y del hambre en América Latina*”⁴. Así se produjo el nacimiento del *Cinema Nôvo* brasileño, como una de las expresiones más honestas de la pobreza y la necesidad en el Tercer Mundo.

Aunque la fecha oficial del nacimiento del *Cinema Nôvo* fue establecida en 1962 (con el estreno de *Barravento*, de Glauber Rocha, y *Os cafajestes*, de Ruy Guerra), las fronteras reales de esta corriente fílmica siempre han

¹ V.M. Amar Rodríguez, *El Cine Nuevo Brasileño (1954-1974)*, Dykinson, Madrid, 1994, pág. 28.

² *Ibíd.*, pág. 30.

³ G. Rocha, *Revisión crítica del cine brasileño*, Fundamentos, Madrid, 1971, págs. 15-16.

⁴ R. Gubern, *Historia del cine*, Lumen, Barcelona, 2000, pág. 409.

estado algo difusas (se suele tomar como cinta precursora de este movimiento al film *Río, 40 grados*, rodado en 1955 por Nelson Pereira Dos Santos). Sin embargo, la intencionalidad reivindicativa y crítica –con un claro compromiso de izquierdas– ha quedado siempre claramente manifiesta. Como afirma el especialista Román Gubern, “*el hambre, la alienación religiosa –cristianismo impregnado de paganismo–, la sequedad de la tierra castigada por un sol implacable, la dominación colonial de los monopolios norteamericanos y el caciquismo latifundista son la savia que nutre a este cine de la indignación y de la cólera, en la más cabal expresión en clave poética del drama del Tercer Mundo que ha asomado hasta hoy en las pantallas*”⁵.

A partir del golpe militar de 1964, el *Cinema Novo* padeció problemas de financiación y algunos de sus representantes tuvieron que exiliarse por falta de presupuesto y libertad para rodar sus películas (el caso más paradigmático fue el de Glauber Rocha). El régimen impuesto por los militares cortó las alas a este movimiento artístico-político que fue desapareciendo durante la primera mitad de la década de los setenta con la desintegración de su grupo constituyente de realizadores, debida a las restricciones económicas y a problemas con la censura del gobierno.

Entre los exponentes más emblemáticos de esta corriente destacan los siguientes cineastas: Nelson Pereira Dos Santos (*Vidas secas*, 1963), Ruy Guerra (*Los fusiles*, 1964), Leon Hirzsmann (*La fallecida*, 1965), Paulo Cesar Saraceni (*O desafio*, 1965), Roberto Santos (*Matraga*, 1966), Carlos Diegues (*Ganga Zumba*, 1963; *Os heredeiros*, 1969), Walter Lima Jr. (*Brasil, ano 2000*, 1969) y el desaparecido Glauber Rocha (*Dios y el diablo en la tierra del sol*, 1964; *Terra em transe*, 1966; *Antônio das Mortes*, 1969).

RECORDANDO A GLAUBER

Sin lugar a dudas, Glauber Rocha fue la figura más importante del *Cinema Novo*. Nacido el 14 de marzo de 1938 en Vitória da Conquista (Estado de Bahía), Rocha se educó en el seno de una familia presbiteriana. Comenzó a ejercer la crítica de cine en una emisora de radio a la temprana edad de trece años. Tres años después ya dirigía teatro y, a los dieciocho, funda la Sociedad Cooperativa de Cultura Cinematográfica “Yemanjá”, destinada a la producción de películas. Poco estimulado por sus estudios de Derecho, abandonó la universidad y llevó a cabo una intensa actividad periodística en su Bahía natal. En ese sentido, son muy significativos los libros y artículos que escribió sobre el cine de su país, especialmente su ensayo *Revisión crítica del cine brasileño* (publicado en 1963), que analiza a fondo el problema del malestar que atravesaba la cultura fílmica brasileña antes de la irrupción de realizadores como Lima Barreto (*O cangaceiro*, 1953) o los citados Roberto Santos (*El gran momento*, 1958) y Nelson Pereira Dos Santos.

Sus textos fueron profundamente polémicos. En ellos, expresaba una ideología de carácter marxista que rápidamente se convirtió en el emblema del *Cinema Novo*, movimiento del que Glauber, sin ser pionero en su

⁵ *Ibíd.*, pág. 410.

formulación, se convirtió, no obstante, en su principal y más destacado teórico. A través de esta nueva estética dio a conocer la desigualdad social entre los terratenientes y el campesinado en las zonas semiáridas del *sertão* (regiones agrícolas del noreste de Brasil donde pervivían tradiciones y costumbres antiguas). Tras su debut en el campo del cortometraje con *O pátio* (1959) y *Cruz na praça* (que jamás llegó a concluir), Rocha rodó por encargo su primer largometraje, *Barravento* (1962), proyecto escrito e iniciado por Luis Paulino Dos Santos. Definitivamente instalado en el terreno de la realización, planteó el tema de la lucha de clases como base argumental de dos de sus piezas-clave: *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964) y *Antônio das Mortes* (1969). Ambas supusieron la consagración definitiva de este joven cineasta.

Entre las dos cintas que componen este díptico, Glauber realizó su obra maestra, *Terra em transe* (1967), donde abordaba la temática del golpe militar del 64 a través de una puesta en escena barroca y crispada. Película de singular fascinación visual, este film contribuyó al exilio forzoso de su autor, que, al no encontrar apoyo financiero en su país, se vio obligado a emigrar a África y Europa. Rodó en el Congo *Der leone have sept cabeças* (1969), cuyo título se compone de palabras en alemán, italiano, inglés, francés y portugués (lenguas que se hablan en el film, además del congolés), y en España realizó *Cabezas cortadas* (1970), con Francisco Rabal, Emma Cohen y Pierre Clementi. Pero ambas cintas supusieron sendos fracasos crítico-comerciales debidos probablemente a la crisis creadora que Rocha padecía alejado de sus fuentes culturales indígenas. Este fenómeno ha sido comentado, con gran acierto, por el historiador José María Caparrós Lera:

“Un tanto en crisis creadora –por el trasplante y desarraigo, acaso-, su obra más reciente se enclavaría más dentro de una línea didáctico-política y estructuralista que en el mero testimonio socio-revolucionario que le hizo famoso”⁶.

La etapa final de su carrera transcurrió dentro de un proceso de neurotización creativa respecto de las constantes estéticas que habían definido su obra durante los años del *Cinema Novo*, aunque esta vez alejado temáticamente de sus presupuestos ideológicos. Su testamento fílmico como autor, *A idade da terra* (1980), suscitó una abierta polémica dentro del panorama del cine latinoamericano. Este último periodo de la filmografía de Glauber Rocha ha sido descrito nuevamente por Caparrós Lera, otorgándonos la explicación más plausible del estrepitoso declive y posterior caída en el olvido de este innovador cineasta:

“De regreso a su tierra, sus últimas películas, llenas de claves difícilmente comprensibles para el público occidental, no fueron bien acogidas; incluso fue criticado por la prensa liberal brasileña que le acusó de haberse vendido al Gobierno”⁷.

⁶ J.M. Caparrós Lera, *Introducción a la historia del arte cinematográfico*, Rialp, Madrid, 1990, pág. 173.

⁷ J.M. Caparrós Lera, *100 grandes directores de cine*, Alianza, Madrid, 1994, pág. 264.

Rocha falleció prematuramente –a causa de una neumonía– el 22 de agosto de 1981 en Río de Janeiro, a la edad de 43 años. La originalidad y la impronta genuina de su cine resultan tan incuestionables hoy en día como en el momento en que fueron filmadas sus cintas, pese a que pueden reconocerse en ellas ciertas influencias de Eisenstein, Buñuel, Godard, del *western* y el cine de samuráis.

LA “ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA”

La revista *Civilização Brasileira* publicó, en el número 3º de julio de 1965, un artículo de Glauber Rocha que llevaba por título “Uma estética da fome”. Esta tesis fue escrita por el cineasta durante un vuelo de Nueva York a Milán que efectuó en enero de aquel mismo año y su intención era presentarla en la “Reseña del Cine Latinoamericano” que iba a tener lugar en Italia bajo el patrocinio de la Fundación Columbianum de Génova.

La tesis publicada era, en esencia, un manifiesto de los principios estético-políticos que habían impulsado el nacimiento del *Cinema Nôvo* y sintetizaba su postura ideológica respecto a temas como el neocolonialismo que el país aún sufría bajo el control de los EE.UU., la incompreensión del interlocutor extranjero frente al nuevo lenguaje del cine brasileño o el aparente primitivismo de esta cinematografía. Pero el aspecto más relevante de este manifiesto fue la importancia de la proclama personal de Rocha sobre la “estética de la violencia”, en base a la cual se sustentaban los cimientos de la revolución cinematográfica en Brasil.

El historiador del Arte Víctor Manuel Amar Rodríguez ha declarado al respecto que “a nuestro entender lo más significativo de este trabajo es el esfuerzo de sintetizar las razones por las cuales el *Cinema Nôvo* adopta sus posturas contra el cine industrial (entendiéndolo como imperialismo cultural). La independencia cultural se alcanzaría vigorizando, fortaleciendo el cine nacional”⁸. Esta postura conduciría a Glauber a adoptar una poética personal rebelde y colérica, caracterizada por una tosquedad excesiva en la filmación de los planos (generalmente, de cámara en mano) que el realizador definiría como rasgo estilístico fundamental de sus cintas, a pesar de ser visto en algunas latitudes como síntoma de una precariedad en medios técnicos.

De las tesis formuladas por el cineasta, según afirma José Carlos Avellar, se extraen tres grandes conclusiones:

1- La originalidad del *Cinema Nôvo* es la representación del hambre y la miseria del país:

*“Por esto el hambre del latinoamericano no sólo es un síntoma alarmante de la pobreza social sino principalmente la esencia de su sociedad. Así podemos definir nuestra cultura como una cultura de hambre. Ahí reside la trágica originalidad del *Cinema Nôvo* en relación con el cine mundial. Nuestra originalidad es nuestro hambre,*

⁸ V.M. Amar Rodríguez, *El Cine Nuevo Brasileño (1954-1974)*, Dykinson, Madrid, 1994, pág. 70.

que también es nuestra mayor miseria, sentida, pero no comprendida⁹.

2- La violencia es la manifestación cultural más noble del hambre:

“La más auténtica manifestación cultural del hambre es la violencia. La mendicidad, tradición venida de la piedad redentora y colonialista, ha sido la causa del estancamiento social, de la mistificación política y de la fanfarrona mentira cultural.

El comportamiento normal de un hombre hambriento es la violencia, pero la violencia de un hambriento no es primitivismo. La ‘estética de la violencia’ antes de ser primitiva es revolucionaria, es el momento donde el colonizador se da cuenta de la existencia del colonizado.

A pesar de todo, esta violencia no está impregnada de odio sino de amor, aunque se trata de un amor brutal como la misma violencia, porque no es amor de complacencia o contemplación sino amor de acción, de transformación¹⁰.

3- En este marco, se produce *“un intento de definir en qué consiste este proyecto cinematográfico, que se lleva a cabo en la política del hambre y sufre, por eso mismo, todas las debilidades que se deducen de su existencia”¹¹:*

“Ya pasó el momento donde el Cinema Nôvo tenía necesidad de explicarse para poder existir. Ahora el Cinema Nôvo tiene necesidad de autoprocesarse para hacerse comprender mejor, al menos en la medida en que nuestra realidad pueda ser comprendida, a la luz de un pensamiento que el hambre no haga débil o delirante.

Por tanto, el Cinema Nôvo no puede desarrollarse más allá de las fronteras del proceso económico-social del continente. Por esto, en sus verdaderos comienzos no tenía contactos con el cine mundial salvo en lo que concierne a sus aspectos técnicos, industriales y artísticos¹².

En base a estas afirmaciones, Glauber Rocha determinó el análisis correcto de lo que había sido la situación socio-cultural de su país hasta aquel momento e intentó alumbrar las claves de un posible desarrollo del Brasil al margen de la colonización y del dominio de las entidades norteamericanas. Sus declaraciones fueron duras y pesimistas, ya que exponían el verdadero motivo por el que el *Cinema Nôvo* había recibido una acogida tan cordial. Sin embargo, reflejaban, con una conciencia plena, el pensamiento del intelectual criado en un continente subdesarrollado y expuesto al control extranjero:

⁹ A.M. Torres, *Glauber Rocha*, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, Huelva, 1981, pág. 28.

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ J.C. Avellar, *Glauber Rocha*, Cátedra, Madrid, 2002, pág. 116.

¹² A.M. Torres, *Glauber Rocha*, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, Huelva, 1981, pág. 28-29.

“El problema internacional de América Latina sólo es una cuestión de cambio de colonizador. Como consecuencia, nuestra libertad siempre está en función de una nueva dominación.

El condicionamiento económico nos ha llevado al raquitismo filosófico, a la impotencia consciente o inconsciente. En el primer caso, engendra la esterilidad y, en el segundo, la histeria. De donde se deriva que, en perspectiva, nuestro equilibrio no puede surgir de un sistema orgánico sino, sobre todo, de un esfuerzo titánico, autodestructor, para superar esta impotencia. Sólo en el apogeo de la colonización nos damos cuenta de nuestra frustración. Si en este momento el colonizador nos comprende no es por la claridad de nuestro diálogo sino por el sentimiento humanitario que eventualmente posee”¹³.

Entre la exigua producción cinematográfica de Rocha, sus obras más enraizadas dentro de esta “estética de la violencia” fueron su citado díptico sobre el conflicto latifundista: *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964) y *Antônio das Mortes* (1969).

DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL

Con sólo 26 años, Glauber Rocha rodó, en 1964, su segundo largometraje, *Deus e o diabo na terra do sol*. Con este film, el joven cineasta recuperó la dignidad de la figura del *cangaceiro*, bandido típico del *sertão* brasileño que había sido tratado de manera históricamente imprecisa en los “films-espectáculo” de Carlos Coimbra o Aurélio Teixeira, rodados con fines exclusivamente comerciales.

La película narra la historia del vaquero Manoel y su esposa Rosa, una pareja de campesinos que se ve obligada a abandonar su casa tras asesinar al terrateniente del lugar. Buscando la figura de un salvador que los libere de la tiranía de los latifundistas, se unen a la comitiva del Beato Sebastião. Su revolución es pacífica y pretende conseguir las tierras del *sertão* para sus fieles seguidores del pueblo. No obstante, Rosa se niega a participar en la fiebre mística colectiva y acaba asesinando al beato para recuperar a su fanatizado marido. Sus caminos vuelven a unirse con otro salvador de las gentes, un *cangaceiro* llamado Corisco que, como el difunto Sebastião, también se enfrenta a la injusticia y a la pobreza que imponen los ricos sobre los pobres. Sin embargo, los métodos del bandolero son sanguinarios y crueles, y se alejan de la vía religiosa que, en un principio, seguía Manoel. Los asaltos a iglesias y haciendas ponen en guardia al clero y al gobierno, quienes, para solucionar el problema del bandolerismo, envían a un mercenario especialista en la búsqueda y muerte de *cangaceiros*: su nombre es Antônio das Mortes. Sin embargo, este personaje, tras su larga trayectoria como matador, está ahora plagado de dudas y contradicciones. Con todo, acepta el dinero que le ofrecen y se enfrenta a Corisco, el último representante del *cangaço* (modo de vida de los bandidos) después del asesinato del bandolero más mítico que ha

¹³ *Ibíd.*, pág. 28.

existido: Lampião. Antônio vence y pone fin a la vida de Corisco, cosa que implica una nueva victoria para la injusticia social que se imparte en las tierras del noreste de Brasil, azotadas por un sol abrasador.

Como se puede apreciar en el film, la conciencia proletaria de Rocha es una baza importante en el desarrollo argumental. *Dios y el diablo en la tierra del sol* plantea la lucha entre los dos poderes –el político y el religioso– y las gentes del pueblo, que se mueren en medio de la miseria y el hambre más absolutas. Y para este enfrentamiento, el cineasta recurre a dos figuras aparentemente antagónicas: la del místico y la del bandido. Sin embargo, Corisco, como representante del bandolerismo, no es un personaje irreligioso sino que está emparentado con la imagen legendaria de San Jorge en su lucha contra el dragón de la maldad, que, en este caso, sería el Estado. El realizador bahiano lleva a cabo una fusión de cristianismo y paganismo en la persona de este salvador y, de ese modo, mitifica su historia (éstas y otras características volverán a aparecer en su posterior film *Antônio das Mortes*).

En la película se da también una oposición entre el misticismo inicial y la posterior caída en la violencia de los dos personajes principales, Manoel y Rosa. Sin embargo, la evolución psicológica de ella es más paradójica, ya que pasa de un estado de lucidez –al no dejarse llevar por el fanatismo religioso– a un estado de incoherencia en que llega a sentirse atraída, en el plano ideológico y también en el sexual, por Dadá, la mujer de Corisco. Manoel mantiene una línea más constante que le impulsa, al final del film, a buscar desesperadamente ese mar que le profetizaba el Beato Sebastião.

Pese a todo, la presencia más destacada, aunque no sea el principal protagonista de la historia, es la de Antônio das Mortes, el popular matador de *cangaceiros*, cuyas dubitaciones tendrán un proceso de cristalización en el siguiente film que compone el díptico. Su indumentaria, así como su imposibilidad original, parecen extraídas de un *spaghetti-western* de Sergio Leone, pero su conciencia crítica se distancia ampliamente respecto a estereotipos como los que interpretaba Clint Eastwood en cintas como *Por un puñado de dólares* (1964) o *La muerte tenía un precio* (1965). Pensar en posibles influencias sería un anacronismo puesto que el personaje de Antônio das Mortes ya existía antes –o durante– el rodaje del primer *western* de Leone. De todos modos, no deja de ser sorprendente el parecido físico, aunque, por supuesto, las películas de Sergio Leone carezcan de toda pretensión reivindicativa o política.

Sin embargo, aparece en *Deus e o diabo na terra do sol* la figura de un ciego contador de leyendas que fue decisiva en la elaboración del guión, ya que Rocha reconoció haber incorporado este papel con un objetivo muy concreto. Los ciegos eran testimonios de la tradición y la memoria del pueblo, y las transmitían de manera oral a las gentes:

“Como los poemas de la Edad Media o los ‘western’, en Brasil hay una gran tradición de versos populares y de canciones, que viene de la herencia portuguesa y española, la de los trovadores, que en el noreste se ha convertido en la especialidad de los ciegos; al ser ciegos tienen una mayor imaginación e inventan leyendas. El episodio de Corisco fue escrito partiendo de cuatro o cinco romances populares; la secuencia de la muerte de Corisco sigue el

*desarrollo de una canción. Hablé con algunos ciegos, y también con el hombre que mató a Corisco, que me contaron más o menos la misma historia, pero mezclando con la verdad detalles inventados. José Rufino, que me inspiró el personaje de Antônio das Mortes, me contó tres veces de manera diferente la forma en que mató a Corisco*¹⁴.

La semiveracidad de estas leyendas no es un factor determinante en la película porque lo que a Glauber le interesa mostrar es la confrontación entre estas dos siluetas, los *cangaceiros* y los mercenarios, que encarnan respectivamente la rebeldía del pueblo y la opresión de los terratenientes. Es la excusa que permite a su autor hacer un alegato reivindicativo en torno a la pobreza de su tierra natal. Realmente el logro fue mayúsculo ya que *Dios y el diablo en la tierra del sol* ha pasado a convertirse en una pieza fundamental para entender los presupuestos teóricos y estéticos del *Cinema Novo* brasileño.

Aún así, la película no logró salvarse de la censura (como era habitual en las cintas de los *cinemanôvistas*), a la cual se vio sometida durante un mes. En 1969 volvió a ser retirada de circulación y, ante el temor de que los negativos fuesen secuestrados, Glauber Rocha los envió a Francia. No regresaron a Brasil hasta 1980.

ANTÔNIO DAS MORTES

Cinco años después del rodaje de *Dios y el diablo en la tierra del sol*, Rocha realizó esta película como una especie de prolongación de la anterior. La cinta fue estrenada, en 1969, con el título de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, aunque se dio a conocer internacionalmente por el nombre de su principal protagonista, Antônio das Mortes. A diferencia de aquel primero, este film toma la figura del legendario matador de *cangaceiros* como personaje central. Sin embargo, la acción ya no se ubica en la primera mitad del siglo XX sino que ahora encontramos a este mercenario paseándose por un *sertão* lleno de carreteras asfaltadas y coches. Con todo, la modernización del entorno es relativa ya que Brasil sigue mostrando su cara más miserable y engullendo al pueblo en la Reforma Agraria que los latifundistas quieren llevar a cabo. Los nuevos tiempos –ambientados en la contemporaneidad de la filmación de la película– tampoco han influido sobre los antiguos roles: Antônio vuelve a ponerse bajo las órdenes de un terrateniente que se siente acosado por la molesta presencia de un bandido llamado Coirana. En un principio, esta noticia sorprende al protagonista, que estaba convencido de que los *cangaceiros* habían desaparecido del noreste del país con la muerte de Lampião y Corisco (a quienes él mismo se había encargado de eliminar muchos años atrás). No obstante, se siente atraído por este misterio y decide seguir a la multitud enardecida para descubrir la verdad sobre este supuesto bandolero. Finalmente logra encontrarlo y se enfrenta a él hiriéndole gravemente en el vientre, pero, aún así, no es capaz de

¹⁴ A.M. Torres, *Glauber Rocha y "Cabezas cortadas"*, Anagrama, Barcelona, 1970, pág. 26.

rematarlo. Las dudas del pasado vuelven a agolparse en su conciencia y le inducen a la reflexión. ¿Quiénes defienden la causa más justa? ¿Los ricos propietarios de haciendas o el pueblo, hundido aún en la desesperación y el hambre? A raíz de esta escisión moral, se producirá un paulatino proceso de cambio y regeneración en la figura del mercenario y de algunos de los personajes inicialmente vinculados al cacique local.

Como bien explica Víctor Manuel Amar Rodríguez, *“en el largometraje encontramos dos planos paralelos, irreconciliables: a) el pueblo: inmensa masa que canta y danza hasta la extenuación, el agotamiento, sin otro propósito que el de olvidar su propia hambre; b) un grupo heterogéneo, compuesto por el Coronel, la Iglesia, la Policía, la Educación... que tienen en común la defensa de sus intereses. Y en el centro de estos dos planos encontramos a Antônio das Mortes, quien dejará de servir a los segundos (ricos-malos) para hacerlo a los primeros (pobres-buenos), dejando su profesión de matador a sueldo por su vocación de ‘justiciero’”*¹⁵.

Este sorprendente giro respecto a la primera película del díptico no es algo banal y caprichoso. Recordemos que, en *Dios y el diablo en la tierra del sol*, Antônio ya se planteaba serias dudas sobre la legitimidad de su trabajo. Pero, en esta ocasión, es el influjo de una Santa (encarnada por Rosa Maria Penna, la esposa de Glauber Rocha) lo que consigue persuadir a Antonio de que detenga sus matanzas injustificadas y se una a la causa del pueblo: *“ahora, en vez de matar a los posibles ‘cangaceiros’ (Corisco), se convertirá en ‘cangaceiro’, combatiendo a los coroneles y fuerzas opresivas”*¹⁶.

El título que originalmente se le puso al film hace referencia nuevamente al enfrentamiento entre San Jorge, el santo católico más venerado en Brasil, y las fuerzas del Estado, que quedarían simbolizadas en ese terrible dragón de la maldad que antes mencionábamos. De hecho, San Jorge era denominado por el pueblo con el apodo de “el santo guerrero”. El propio Rocha tuvo en consideración esta leyenda a la hora de redactar el argumento del film:

*“La leyenda de San Jorge y el dragón es muy popular en Brasil. Además existe una relación con ciertos mitos africanos: San Jorge corresponde en la religión africana a Oxosse, dios de la caza. Todo el film es una discusión entre el santo guerrero y el dragón”*¹⁷.

En *Antônio das Mortes*, Rocha utilizó por primera vez el color y el sonido en directo. También reforzó el barroquismo de las imágenes dilatando la duración de los planos –algunos llegan a alcanzar de dos a cuatro minutos– e introduciendo un importante número de personajes y acciones en el encuadre, aunque no acabó de estar del todo satisfecho con el resultado final del guión. No obstante, el propio autor encontraba esta película mejor acabada técnicamente que su predecesora:

¹⁵ V.M. Amar Rodríguez, *El Cine Nuevo Brasileño (1954-1974)*, Dykinson, Madrid, 1994, pág. 169.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ A.M. Torres, *Glauber Rocha y “Cabezas cortadas”*, Anagrama, Barcelona, 1970, pág. 37.

“Desde el punto de vista cinematográfico, O dragão da maldade es mejor que Deus e o diabo, porque técnicamente está mejor hecho, aunque Deus e o diabo tiene un guión mucho mejor, más rico, pero tiene muchas influencias de muchos cineastas, es muy largo y tiene momentos que técnicamente no están muy bien resueltos. En O dragão da maldade, desde el punto de vista estilístico, hay una cosa que me interesa muchísimo: utilizar un plano para cada acción. (...) Si pudiera hacer el guión de Deus e o diabo con la técnica de O dragão da maldade, podría resultar un film muy completo. El guión de O dragão de maldade no me gusta mucho, me interesa la ‘mise-en-scène’, sobre el guión tengo algunas restricciones”¹⁸.

Con todo, *Antônio das Mortes* supuso la consagración definitiva de su autor al alzarse con la Palma de Oro al Mejor director en el Festival de Cannes de 1969, premio que recibió de manos de Luchino Visconti e Yves Montand. Desgraciadamente, su carrera posterior no estuvo a la altura de este impresionante díptico que, con total justicia, ha acabado convirtiéndose en una de las obras esenciales del *Cinema Nôvo* y una de las cintas más revolucionarias que se han rodado en Latinoamérica. Hoy en día, veinticuatro años después de su triste desaparición, Glauber Rocha ha caído en un inmerecido olvido por parte del público e incluso de la crítica, pero sus películas siguen conservando el carácter innovador en sus imágenes y la insólita vibración poética de sus canciones –típicamente pertenecientes al folclore brasileño– que tanto reconocimiento tuvieron en el momento de su estreno.

Carlos Giménez Soria (Barcelona, España, 1977)

Es miembro del Centro de Investigaciones Film-Historia y trabaja como redactor y locutor en una emisora de radio. Ha organizado cine-clubs y ha participado como ayudante de sonido en cortometrajes en 16 mm. Estudia Teoría de la literatura y literatura comparada en la Universidad de Barcelona.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 38.

BIOGRAFÍA CONSULTADA

- AMAR RODRÍGUEZ, Víctor Manuel. *El Cine Nuevo Brasileño (1954-1974)*, Dykinson, Madrid, 1994.
- AVELLAR, José Carlos. *Glauber Rocha*, Cátedra, Madrid, 2002.
- CAPARRÓS LERA, José María. *100 grandes directores de cine*, Alianza, Madrid, 1994.
- CAPARRÓS LERA, José María. *Introducción a la historia del arte cinematográfico*, Rialp, Madrid, 1990.
- GUBERN, Román. *Historia del cine*, Lumen, Barcelona, 2000.
- ROCHA, Glauber. *Revisión crítica del cine brasileño*, Fundamentos, Madrid, 1971.
- TORRES, Augusto M. *Glauber Rocha*, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, Huelva, 1981.
- TORRES, Augusto M. *Glauber Rocha y "Cabezas cortadas"*, Anagrama, Barcelona, 1970.