

ANÁLISIS DE TIERRA EN TRANCE

(1967), DE GLAUBER ROCHA

(EN MEMORIA DE GLAUBER ROCHA, QUIEN EN POCOS MESES CUMPLIRÁ 30 AÑOS DE MUERTO)

Por:

Ramiro Arbeláez

Profesor Titular
Escuela de Comunicación Social
de la Facultad de Artes Integradas
Universidad del Valle
ramiroarbelaez@mixmail.com

Resumen

El autor hace un análisis narrativo del filme del cineasta brasileño Glauber Rocha, destacando el papel del personaje Paulo, en su doble función ficcional y narrativa, a la vez que hace una aproximación a los niveles de significación de la película.

Palabras clave:

Narración, diégesis, personaje, estructura narrativa, significación.



“La poesía es más filosófica y de carácter más elevado que la historia, porque la poesía permanece en lo universal y la historia estudia sólo lo particular. Lo universal es lo que tal categoría de hombres dice o hace en tales circunstancias, según lo verosímil o lo necesario. No es otra la finalidad de la poesía, aunque dé nombres particulares a los individuos; lo particular es lo que Alcibíades hizo o lo que le sucedió.”

(Aristóteles, Arte Poética, cap. III, unidad 7)

“Creo que las sensaciones quedan mejor en una imagen que en palabras, pues el cine se mantiene en la ambigüedad entre la realidad y la fantasía. Las imágenes no pueden ser explicadas por una lógica racional. Esa es la relación entre ellas y la locura”

(Mitsuo Yanagimachi, entrevista, Folha de São Paulo, agosto 10 de 1.987)

Violencia metodológica

El hecho de intentar establecer una división en secuencias -aún a riesgo de obligar al film a ir en contra de su textura y, por tanto, de atentar contra sus significaciones-, procura encontrar la lógica con que se desarrollan los eventos y las situaciones del film. Esa división es una interpretación y con ella puede resultar más accesible el film de Glauber Rocha en términos de seguir una posible historia y focalizar marcas de la escritura. Se trata justamente de una domesticación, que en el caso de Tierra en Trance es como domar un potro salvaje.

División en secuencias

1. **Introducción.** Desde el primer plano aéreo del mar y la selva costera, hasta la escena de Paulo herido, que con ametralladora en mano comienza a preguntarse (en off): “Donde estaba hace dos, tres, cuatro años?...Mi dios de juventud, don Porfirio Díaz...”
2. **Porfirio Díaz.** Desde su desfile con el crucifijo y la bandera negra, hasta el final de su discurso en su palacio: “Yo moriré sin traicionar, proclamando la grandeza del Hombre, de la Naturaleza, de Dios!”
3. **Desacuerdo con Díaz.** Desde la escena en que Díaz aparece bailando con Silvia, hasta el final de la misma escena, donde Paulo rompe con Díaz, se queda con Silvia y después se va solo, mientras su voz (en off) dice: “Al paso que vamos retrocedemos”.
4. **Actividad política de Paulo.** Desde la escena de Paulo en la calle, donde aparece el título ALECRIM y el título JOURNAL AURORA LIVRE, hasta el rompimiento de Paulo con Vieira, después del incidente de Felicio, cuando Paulo le dice a Vieira que renuncie, finalizando con “Y quién es usted, Vieira? Diga...un líder?”.
5. **La crisis de Paulo.** Desde la escena en su casa, cuando está hablando con Sara sobre la actitud de Vieira, hasta que Paulo dice: “La poesía no tiene sentido... palabras...las palabras son inútiles”, y se abrazan y besan.
6. **Retorno a la vida mundana.** Desde la escena en la calle mientras la voz (en off) de Paulo dice: “Cuando volví a Eldorado...”, hasta la escena en que Paulo aparece, por segunda vez, en la baranda de su casa, mientras es convencido de destruir a Díaz por parte de Sara, Aldo y Mariño que le dice: “Incluso aunque por causa de esto usted muera!”, cuando Sara se aproxima y lo besa.
7. **Programa de TV.** Desde el título TV ELDORADO PRESENTA hasta la pelea de Paulo y Díaz en el palacio, donde Díaz le grita: “Solo, solo, solo”.
8. **Elección Populista.** Desde el grito de Paulo: “un candidato popular”, hasta que Vieira dice: “unir a las masas! Romper de tajo! Dejar que el vagón corra suelto!”.
9. **Traición.** Desde la reunión de Díaz y Fuentes, donde aparecen Álvaro y Silvia, hasta que Álvaro coge un revólver, se oye un tiro y aparece el rostro de Silvia.
10. **Paralelo Díaz-Vieira.** Desde la escena de Díaz con el crucifijo y la bandera negra, hasta que dice: “los amaneceres destellantes, vivos, eternos, inmutables, perennes, infinitos!”.
11. **Retorno al presente.** Desde el plano aéreo de la selva de Eldorado, hasta el final del discurso de Díaz coronado: “por el amor de la fuerza, por la armonía universal de los infiernos llegaremos a una civilización”.
12. **Epílogo.** Desde que Sara y Paulo herido están en la carretera fuera del carro, antes de que ella se vaya, hasta el plano final con Paulo en las dunas apuntando su ametralladora hacia el cielo, mientras diversos sonidos de guerra se oyen sobre el cuadro diluido.

El nivel de la fábula

Como se manifiesta en la división, la interpretación de las situaciones y hechos del film se hace intentando recomponer la evolución del personaje Paulo Martins, poeta y periodista. Esa división privilegia la unidad de los estados y transformaciones que él atraviesa. Un resumen de la historia provocada por esta interpretación es el siguiente: Paulo rompe con sus dios de la juventud (Porfirio Díaz) y decide militar políticamente, motivado por Sara, de la que se convierte en amante. Participa entonces de la búsqueda y lanzamiento de un líder político (Vieira) para la Gobernación de Alecrim (provincia de Eldorado). Vieira llega al poder, pero ante el asesinato de un campesino por parte de un coronel, Vieira prefiere optar por los compromisos con los financistas de su campaña, traicionando y reprimiendo a las masas que lo eligieron. Ante la traición de Vieira, Paulo renuncia y cae en la crisis, aumentada por la culpa que asume después de su comportamiento represivo contra un campesino. Esa crisis termina cuestionando su condición de poeta y a la poesía como transformadora del mundo.



Desencantado, decide sumergirse en el mundo de las fiestas y orgías, donde encuentra antiguos amigos (Fuentes, Álvaro) y a su amante Silvia. Sara y sus compañeros de partido Aldo y Mariño, lo convencen de volver a la lucha, pero él confiesa que lo hace sólo por amor a Sara. Convince entonces a su amigo Julio Fuentes, propietario de la televisión y de la prensa, de ponerse en contra de Díaz y la Explint (Compañía de Explotaciones Internacionales), que apoya al presidente Fernández y le hace competencia a sus empresas. Paulo hace un revelador reportaje sobre Díaz en la TV y después rompe personalmente con él.

En medio de un circense encuentro de Vieira con el “pueblo”, en lo que parece ser un mitin para nuevas elecciones (¿esta vez para Presidente?) y en las que participan todos los estamentos sociales, Paulo se interroga de nuevo, esta vez sobre la situación del pueblo, que según sus palabras “necesita de la muerte más de lo que se puede suponer, de la sangre que en su hermano estimula el dolor”. Un acto suyo desencadena el fin del encuentro, mientras recibe acusaciones de todos: Sara lo acusa de aventar a Vieira al abismo, Vieira le reclama por hacer de él un payaso, y los otros militantes le reclaman su “irresponsabilidad política” y su “anarquismo”. Asiste así a la declaración de Vieira que, demasiado tarde, quiere enfrentar los enemigos internos y externos de Eldorado y “dejar que el vagón corra suelto”.

Mientras tanto, Fuentes y Díaz, ahora unidos a la Explint, deciden “voltear la mesa”; “hacer historia”, derribando al presidente Fernández con un golpe de estado. Álvaro, antiguo amigo de Paulo, le cuenta de la traición y luego se suicida, incapaz de “hacer nada frente a los días de tinieblas que vendrán”.

Las fuerzas reaccionarias ascienden comandadas por Díaz, mientras Vieira se esfuerza por no perder la voluntad popular de las masas. Paulo quiere ir hasta el fin, pero Vieira desiste de usar las fuerzas armadas de su provincia contra el régimen federal, y manda a dispersar a los agitadores evitando el derramamiento de sangre y renunciando a su cargo. Paulo, desilusionado de Vieira y de la lucha, le grita a Sara: “¿Se da cuenta quién era nuestro gran líder? Desesperado, se va buscando la muerte, que encuentra en una barrera policial. En el momento de su agonía, Sara lo abandona.

En este resumen de la historia han quedado por fuera algunos fragmentos importantes, como la primera secuencia dedicada a Díaz, o los encuentros de Vieira con su capitán, entre otros; pero la columna vertebral de los hechos está ligada a la acción de Paulo y a sus reacciones. Más que un exhaustivo detalle de todos los eventos y situaciones, nos interesa componer, para el análisis, una historia lógica que se desarrolla en el film, así sea a trancazos.

La narración y sus estructuras

Distinguimos un primer nivel narrativo “macro” y que está constituido por tres bloques temporales, dentro de los cuales observamos también secuencias o partes con unidad de contenido, tal como queda establecido en la división efectuada. En este nivel “macro” la organización está hecha a la manera de flashback presentando como tiempo presente de referencia los siguientes hechos: conmoción en el palacio del Gobernador, renuncia de Vieira, heridas y agonía de Paulo. A partir de aquí el “tiempo de la historia” vuelve atrás, permitiendo desarrollar el itinerario político de Paulo y los hechos sucedidos en la Provincia de Alecrirn antes del golpe de estado, hasta volver al tiempo presente de la agonía del poeta. Se trata entonces de una estructura circular: tiempo presente (bloque 1), tiempo pasado (bloque 2), tiempo presente (bloque 3). La primera secuencia del segundo bloque presenta dificultad en relacionarse con las otras en términos temporales: ella contiene la presentación de Porfirio Díaz que no está situada en el mismo tiempo “real” de los hechos siguientes, y por lo tanto aparece como “intemporal”, aunque está justificada por el parlamento de Paulo como primera evocación del pasado, sobre el dios de su juventud: en lugar de presentar hechos, el narrador representa atributos históricos e ideológicos de Díaz. Si los contenidos presentados en esta secuencia son “intemporales” en relación a los hechos que le siguen, ellos tienen perfecta lógica en relación al imaginario de Paulo, pues contenidos iguales o desarrollados de esa secuencia aparecerán aún en el segundo y también en el tercer bloque, haciendo parte de otras realidades espacio-temporales más completas (programa de TV, campaña política, coronación): pero con la diferencia que allí esas partes están incluidas dentro de la lógica de desarrollo de los hechos de la anécdota, aunque al final el carácter “imaginario” o “irreal” de la agonía de Paulo adquiere predominancia y re-contextualiza la “realidad” de su discurso poético de moribundo. Podemos pues tener una lectura retardada de esas primeras imágenes de Díaz en la medida que ellas vuelven en otros contextos constituyendo otro foco narrativo, subterráneo, que emerge para triunfar en el tercer bloque, pero confirmando la lógica de los hechos políticos: el triunfo de Díaz, la confirmación del golpe de estado.

La estructura de flashback, presentando el momento de la agonía de Paulo en el comienzo, demuestra que el autor no tiene pretensiones de crear suspenso dentro de la historia, y permite insistir sobre el momento de la muerte del poeta, hecho que por su reiteración en diferentes partes de la estructura, resulta subrayado, tomando dimensiones de metáfora.

En un segundo nivel narrativo consideramos la organización de los hechos menudos y las pequeñas unidades espacio-temporales que se mezclan en el interior de las secuencias y bloques, resultando muy significativos en la totalidad del filme. Se trata de la forma como está contada la historia, la escritura misma. No sólo de cómo están dispuestos los hechos entre sí, sino también de la forma como es presentado cada hecho individual, la combinación (montaje) de imágenes y sonidos, su duración, la forma como están hechos los planos, desde los encuadres y movimientos de cámara, hasta los movimientos y representación de los personajes y objetos, pues todos estos elementos contribuyen a la construcción del discurso narrativo.

Es en este nivel que *Tierra en Transe* insiste en ir contra las reglas más aceptadas del “buen comportamiento” cinematográfico. Su narrativa es constantemente descarrilada, des-construida, reelaborada, de suerte que los incidentes quedan fragmentados, subordinados a fuerzas diferentes a la continuidad espacio-temporal, a la composición equilibrada, a la dosificación recomendada para la mejor legibilidad. Es evidente que existe una intención “anti-dramática”, es “un filme que se destruye, con un montaje de repetición” (1).

En la película con frecuencia los encuadres son descentrados, los ángulos de visión incómodos, los movimientos de cámara inestables como en el cine directo, a juzgar por lo que vemos “la cámara está loca”, “es como si el diablo hubiera sido arrojado dentro de la escena” (2). El montaje frecuentemente confunde las escalas, abunda en falsos raccords, en jump-cuts, en flashes, no sigue la regla de los treinta grados, impide la aprehensión de los lugares, fragmenta el espacio creando



la ilusión de unidad donde ella no existe diegéticamente. En el film la percepción de las relaciones espaciales está perturbada por el movimiento constante de la cámara, por los movimientos de los personajes en campo, por la variedad de los ángulos de filmación, por la vertiginosa combinación de planos y por el trabajo de la banda sonora, que produce frecuentes desasosiegos en el espectador mediante la inclusión abrupta de voces, música y silencios, la combinación de fuentes en campo y en off, la interrupción intempestiva de sonidos diegéticos y los desniveles de volumen.

Esta voluntad de hacer la escritura visible, el trabajo de cámara visible, el montaje visible, coincide, en su rechazo al realismo y a la transparencia, con la teatralización en la representación de los actores. Los personajes “gritan” que están representando, revelan su mimesis en sus gestos exacerbados, en sus diálogos líricos y graves, en sus tonos vehementes, en sus muecas solemnes e irrisorias, y sobre todo, en sus locuciones dirigidas a la cámara. Los parlamentos dirigidos a la cámara incomodan al espectador, lo sorprenden en su condición de voyeur y estimulan su incredulidad. El personaje insiste en que el espectador lo asuma como lo que es (actor), que descubra la ilusión, que no se sumerja en el mundo de la simulación. La solemnidad en la representación de los actores, y los poemas que a veces recitan para comunicarse alcanzan un tono operático, que es confirmado con frecuencia por la música no-diegética. Antes de ser herido en el carro, Paulo grita “necesito cantar!”, y a partir de allí, con una estridencia que agrede los oídos, ráfagas de ametralladora se combinan con diálogos pomposos y óperas.

¿Quién comanda todo esto? ¿Quién narra en realidad? ¿Con qué intención? ¿Quién es el intermediario entre lo que está mostrándose y el espectador? ¿Quién cuenta la historia al mismo tiempo que destruye la ilusión?



Paulo narrador

A primera vista es Paulo. A partir de su agonía y con excepción de la introducción y del epílogo, él evoca el pasado y va haciendo intervenciones en off que nos recuerdan el momento original de la narración. Él es la mediación visible y audible entre nosotros y los hechos que vemos. No es sólo un testigo, él es un narrador protagonista. Pero él no es el único responsable de la forma en que están presentados los hechos, de la explosión constante de la ficción, de la fragmentación, mezcla y repetición. Paulo es sólo una máscara de la narración, su cara visible. Hay otra fuerza detrás que intenta deshacer -y consigue por lo menos desordenar- lo que Paulo construye. Hay otra lógica trabajando: a veces a favor de Paulo, a veces en su contra, a veces también a sus espaldas, como cuando relata hechos que Paulo no puede atestiguar (encuentros Vieira-Capitán, Díaz-Fuentes) (3). Esa fuerza, además, denuncia a Paulo narrador, recordándonos la ilusión que la narración instaura.

La primera incongruencia entre estas dos lógicas consiste en que por un lado, el cine, al reproducir el movimiento y el sonido, hace que tengamos la ilusión de que las acciones suceden frente a nosotros, en el tiempo presente; por otro lado, la intervención en off de Paulo convierte en pasado esas mismas acciones, acentuando su re-producción, su re-presentación. La voz de Paulo lo convierte a veces en un intruso que distancia los hechos de nosotros. La actualización de las imágenes es tan fuerte, que cuando los parlamentos de Paulo no usan el tiempo verbal pasado, parecen la voz interior del poeta en el presente de la acción representada, y no una voz del pasado. En estos casos los sentimientos transmitidos corresponden a los acontecimientos, sin hacernos pensar en el pasado.

El foco narrativo subterráneo, que identificamos como independiente de la “realidad” de los hechos que Paulo cuenta, converge cerca del final del film integrándose en una representación donde la parte “real” de Paulo moribundo es su voz, mientras que la parte “irreal” serían las acciones mostradas por la imagen. Estas acciones, como en la secuencia comentada, pertenecen a un orden más simbólico que real: la del poder por parte de Díaz y la inútil lucha de Paulo en el momento de su muerte.

Tenemos así el siguiente esquema narrativo: por un lado una fuerza ficcional con una lógica simbólica en la representación y una lógica no simbólica, y por otro lado, una fuerza des-constructora de la ficción, presente en la representación, pero sobre todo en el montaje de imágenes y sonidos.





Paulo diegético

Paulo es impulsivo, rudo, prepotente, provocador y su sensibilidad de poeta le impone un choque duro con la realidad, que le golpea cada vez que lo envuelve en sus contradicciones. Su trayectoria política, que comienza llena de esperanzas y entusiasmo, trae rápidas desilusiones y desencantos, y se convierte para él en un camino tortuoso y desesperado. La poesía, la única arma que él tiene para su militancia política, queda corta para la acción, pero su deseo de cambiar el mundo es tan grande que le impone vehemencia a sus actos, y una búsqueda de contundencia en la que termina pidiendo sangre y muerte.

El papel narrativo de Paulo no borra su papel diegético (4). Él no sólo precede la acción sino que a veces la origina, y en algunos momentos perturba el curso de los acontecimientos desencadenando consecuencias imprevistas. Su comportamiento en la secuencia del mitin en la terraza del Palacio, cuando tapa la boca de Jerónimo para cuestionar la condición del pueblo, genera consecuencias que acaban con la escena, y subraya la importancia de su acción individual en un hecho colectivo, que él parece originar y terminar según su voluntad, pues en el comienzo de la escena él grita: “un candidato popular”, dando inicio al samba en la terraza. Al final el “hombre del pueblo” es asesinado por hablar en una acción comenzada por Paulo. Su actuación (diegética) genera consecuencias narrativas y devela, en este caso, su papel de representación cuando la fuerza ilusionista y la fuerza des-constructora que caracterizan el discurso de Tierra en Trance, se anulan.

Paulo resulta ser más un provocador de la historia que su protagonista. No sólo porque él recuerda para nosotros, sino porque todos los acontecimientos son consecuencias de sus acciones. El líder surge después de que él (y Sara) lo encuentran: la victoria es el resultado de la campaña que él (y Sara) preparan; las represiones derivan directa o indirectamente de hechos que él provoca. En un primer momento parece como si el mundo respondiese a sus dictados (“un olvido de nosotros inexplicable”). Pero cuando él reconoce que su sueño ya no concuerda con la realidad, cuando no puede contener más el curso de los acontecimientos, o la voluntad del gobernador que él “colocó”, abandona la lucha y vuelve al “infierno” terrenal, a Eldorado, a la bohemia y a la poesía (“Cuando la belleza es superada por la realidad, cuando perdemos nuestra pureza en estos jardines de males tropicales (...) a este olvido puedo donar mi triste voz latina”) (5). A ese mundo pertenecen sus amigos (Álvaro, Fuentes) y su amante (Silvia), y de ese mundo lo sacan de nuevo Sara y sus

compañeros militantes. A partir de allí sus actos políticos van en contra de sus sentimientos, pues tiene que destruir a Díaz amándolo, tiene que regresar a Vieira odiándolo y tiene que estar del lado del pueblo despreciándolo (nótese solamente el grito con que inaugura el “Encuentro de un líder con el pueblo”, que parece causarle un dolor desgarrador). Cuando él confiesa que retorna a la lucha sólo por amor a Sara, comprendemos que ella representa su ideal, la “belleza” que él prefiere a la realidad. A partir de allí su desencanto es un camino de autodestrucción, hasta su muerte, que en realidad es un suicidio.

Los varios niveles de significación La insistencia del discurso del filme en ese momento culminante lo hace tomar otra dimensión significativa. Dentro de este orden los otros personajes y hechos de la historia encajan mucho mejor que en un simple conflicto de individuos. Paulo representa el estamento intelectual, lo que coincide mejor con las características de los otros personajes que son más directamente la encarnación de figuras políticas o representación de estamentos y clases sociales. Nótese que sus parlamentos son casi siempre impersonales, llenos de contenido político, a veces volviéndose discursos con evidente intención didáctica: es en esos casos que el personaje pierde hasta su postura representativa y habla a cámara confirmando que él es un simple pretexto.

De esta forma los hechos políticos de la historia aparecen con más verosimilitud, dependiendo más de fuerzas políticas que de decisiones personales. De la misma forma como los personajes simbolizan conglomerados y no individuos, sus acciones y objetos simbolizan, frecuentemente, atributos ideológicos, históricos o políticos. Esto es más evidente en las secuencias y fragmentos sobre Porfirio Díaz, ya que “personifica los orígenes imperiales del Brasil. Él carga la cruz de los navegantes portugueses y la bandera negra da la Inquisición (...) representa el origen histórico de la clase burguesa en el Brasil” (8). Con sus parlamentos sobre la Patria, Dios y la Familia, representa la ideología conservadora. La secuencia de su actuación en la playa representa la llegada al Brasil en compañía de la Iglesia (padre) y el poder civil (portugués); con el cáliz que bebe toma posesión del nuevo mundo, representado por el indio que lo recibe. Su acción política lo coloca al lado de los intereses extranjeros, representados por la Explint.

Fuentes representa la clase burguesa liberal, menos tradicional, más mundana, y con una doble moral característica que le permite estar del lado que le sea útil: primero aparentemente está con el pueblo, y después decididamente contra él, cuando sospecha que puede perder sus industrias.

Vieira es el político profesional que ríe y saluda con gestos estudiados; se comporta como padre bondadoso y gesticula con solemnidad llamando a las masas, pero cuando el pueblo quiere hablarle es sordo. Es un demagogo que a la hora de la verdad retrocede y reprime al pueblo: su renuncia lo convierte en un

aliado del golpe y de la burguesía más retrógrada, cuyo mundo siempre fue su aspiración subiendo desde abajo.

Sara, Aldo y Mariño representan la izquierda aliada a la burguesía; ellos quieren un tránsito dentro del orden, pero son incapaces de ver que su alianza no debe ser con un líder sostenido por sus propios enemigos: la burguesía y la religión que manipula a las masas.

La historia que el filme desarrolla no es otra cosa que la representación de un proceso político: el populismo, visto desde la óptica del intelectual-poeta militante, que decide una alianza con el pueblo sin consultarlo, y pretende dirigirlo con arrogancia, acusándolo por su pasividad y debilidad, y hasta agredirlo para llevarlo a la acción. Todos los personajes de Tierra en Trance están ligados por razón de sus lazos con la burguesía. En el terreno del populismo, representado por la “terrazza del samba”, conviven todos los estamentos sociales: un “hombre del pueblo” se toma la palabra a la fuerza e inmediatamente es anulado. El populismo pretende dar la palabra al pueblo pero, debido a sus contradicciones, no mantiene sus promesas progresistas. De un lado ostenta un liberalismo paternalista, del otro utiliza la represión para contener a las masas. El “encuentro de un líder con el pueblo” desvenda la constitución del líder en la destitución del pueblo.



La alegoría histórica

Los hechos permiten otras lecturas. La más evidente es la que se refiere a la historia del populismo en el Brasil, movimiento que antecedió al régimen militar instalado en 1964. El gobierno populista de Goulart, a pesar de la vasta movilización izquierdizante que condujo, temía la lucha de clases y retrocedió frente a la posible guerra civil. En este caso los personajes del film representan curiosas condensaciones de personajes históricos, “Vieira presenta una síntesis de diversos líderes populistas: como João Goulart, él es gaucho y es depuesto por un golpe de derecha; como Miguel Arraes, él es un gobernador de provincia (Alecrim-Pernambuco) elegido con el apoyo de los estudiantes y campesinos. La auto-descripción que hace del self-made man (“Yo vine de abajo, con las manos...”) recuerda a Janio Quadros, mientras que su discurso de renuncia hace eco de la famosa carta de suicidio de Vargas denunciando conspiraciones internacionales” (7).

Sara y sus compañeros representan al Partido Comunista, que promovía la alianza con la burguesía y le ofrecía la terminología social que ella necesitaba para intimidar a la derecha latifundista (Díaz).

En un deseo de generalización, más que en una estrategia para evitar la censura, el film latinoamericaniza la historia, incorporando rasgos de otros países que han transitado por historias cercanas a la del Brasil. La situación geográfica del Atlántico y las características de la selva son iguales. Porfirio Díaz remite al dictador mexicano. En varias ocasiones se habla en español y se cita a “Martín Fierro”, un poema argentino. El nombre de Explint puede corresponder a cualquier empresa en América Latina.

La metáfora de la escritura

La lucha de Paulo contra ese estado de cosas, contra lo que Vieira y Díaz representan (el populismo y la reacción, respectivamente) y que en términos diegéticos resulta insuficiente, o sólo sucede en un nivel imaginario (el deseo de destruir a Díaz) al final del film, contamina la narración misma. Es como si la lucha de Paulo saliera del interior del cuadro filmico y se identificara con la fuerza des-constructora de la escritura. Es como si descubriésemos que la des-construcción, presente en todo el filme, tenía una fuerte motivación política de parte del narrador escondido detrás de Paulo. Por eso es que su análisis retrospectivo lleva desde el comienzo la fuerza anti-dramática, la intención de desmontar la ilusoria escena del populismo.

El rechazo de la transparencia, del realismo, la intención de develar los mecanismos de la ficción es una especie de exorcismo artístico: la intención de destruir un mundo con los instrumentos que tiene a su alcance. “Para mí el Brasil es un carnaval que debe ser completamente destruido. Yo intenté hacer que el film fuera la expresión de ese carnaval y de mi asco violento frente a la situación” (Glauber Rocha, “Positif, 1968)

La metáfora del trance

El título del film remite a un estado transitorio, un estado de crisis del cual se tiene que salir algún día. Por lo tanto, el título lleva también incrustada una esperanza.

Notas:

¹Glauber Rocha, “Entrevista”, Revista POSITIF, Janeiro 1968, Paris.

²José Carlos Avelar, O cinema dilacerado, Alhambra, Rio de Janeiro, 1986.

³Es impropio decir que Paulo ignora lo que va a pasar (traición). Paulo lo sabe todo, ya que está recordando a partir del momento de su agonía. Pero el recuerdo también busca captar -representando- sus propias impresiones, reacciones, pensamientos y sentimientos en la época en que los hechos sucedieron, siguiendo el orden de sus descubrimientos.

⁴Marie-Claire Ropars Wuilleumier, “A montagem e a cena ou dois estatutos do povo”, en Glauber Rocha, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1977.

⁵Guión de “Terra am Transe”, en Roteiros do Terceyro Mundo, Embrafilrne/Alhambra, Rio de Janeiro, 1985.

⁶Robert Stamp, O espetáculo interrompido, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1981.

⁷Robert Stamp, op.cit

Bibliografía

AVELAR, José Carlos, O cinema dilacerado, Editora Alhambra, Rio de Janeiro, 1986.

VARIOS, Glauber Rocha, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1977.

ROCHA, Glauber, Roteiros do Terceyro Mundo, organizador: Orlando Senna, Embrafilrne/Alhambra, Rio de Janeiro, 1985.

Robert Stamp, O espetáculo interrompido, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1981.

Revista POSITIF, Número 91, Paris, Janeiro 1968.

AUMONT, Jacques y otros, Estética del cine, Paidós, Barcelona, 1983.

GENETTE, Gérard, “Discours du récit”, Figures III, Ed. du Seuil, Paris, 1.972

GERBER, Raquel, “Filme e historicidade”, Revista Cinemais, Número 38, Rio de Janeiro, 2005.