

Las *Eztétykas* de Glauber Rocha: cuerpos, cultura y figuras emergentes en la colonialidad global¹

As *Eztétykas* de Glauber Rocha: corpos, cultura e figuras emergentes na colonialidade global

Carlos Aguirre Aguirre²

Resumen: El texto se concentra en analizar la propuesta estética-política del director de cine y crítico cultural brasileño Glauber Rocha, fundamentalmente aquella registrada en sus ensayos *Eztétyka del hambre* y *Eztétyka del sueño*. Se trabaja con especial atención el vínculo entre los problemas de orden político-estético presentes en ambos textos con las relaciones culturales que funda orden global de la modernidad/colonialidad. Esto abre un arco de operaciones que revelan, por un lado, la distancia de la propuesta de Rocha con el esquema binario en el que se mantuvieron cautivas las proclamas estéticas de los cines políticos latinoamericanos y, por otra parte, cómo el orden del cuerpo y la re-significación de las identidades vernáculas son medulares en su crítica a la colonización. Advertimos que en ambas escrituras se rastrea una noción heterogénea de la modernidad latinoamericana y también formas estéticas emergentes que funcionan como un observatorio de las dinámicas que modula la colonialidad.

Palabras claves: *Eztétyka del hambre*. *Eztétyka del sueño*. Glauber Rocha. Colonialidad. Cultura.

¹ Este trabajo es un avance de la investigación en curso: “Entre el *hambre* y el *sueño*: el problema de la colonialidad en las *Eztétykas* de Glauber Rocha”, que realiza el autor bajo la dirección del Dr. Alejandro De Oto.

² Becario doctoral – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas -(CONICET)- Instituto de Filosofía – Universidad Nacional de San Juan – Argentina (IDEF – UNSJ). Magister © en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional de Cuyo- Mendoza - Argentina. Licenciado en Comunicación Social – Universidad de Playa Ancha – Chile (UPLA). aguirreaguirrecarlos@gmail.com

Introducción

En la década de los sesenta surgen diversos manifiestos y declaraciones en Latinoamérica que ambicionaron una alteración de las formas estéticas y visuales que hasta entonces eran hegemónicas en el cine de la región. Lo que hizo notorio la aparición de estos textos fue, por un lado, un enfoque donde el cine se concibió como un dispositivo capaz de articular tiempos, sensibilidades y percepciones sobre lo histórico, y, por otra parte, que la dimensión de la cultura hegemónica -funcional a una racionalidad técnica-productiva-, la cual ha sido extendida por la pretensión de universalidad de Occidente, quedó desautorizada al mostrarse las censuras, las omisiones y la escala jerárquica de sentidos en las cuales se forjó su canon estético. La batalla crítica entre diversas manifestaciones simbólicas que se disputaban el campo de la visión adquirió un matiz en el que tuvo un lugar central la pregunta por la liberación y la emancipación de las sociedades latinoamericana; interrogantes muy similares a los que en aquel entonces resonaban en las teorías anticoloniales que nutrían los movimientos de liberación del África y Asia que se enfocaban en combatir las relaciones asimétricas de dominación y explotación que constituye el colonialismo como sistema político administrativo (CÉSAIRE, 1950) (FANON, 1962) (SENGHOR, 1970). En estricto rigor, fueron textualidades que en las interrogantes que hilvanaban buscaron respuestas propicias para “fundar” la nación, o darle nacimiento por primera vez en las situaciones coloniales, o “refundarla” y hacerla nacer en situaciones neocoloniales, corrigiendo, en este caso, “las insuficiencias con las que ella existiera hasta ese momento de manera que las ignominias de un pasado opresor injusto quedaran atrás” (ROJO; SALOMONE; ZAPATA, 2003, p. 57).

Denunciar el oprobio, mostrar a las masas humilladas y exhibir a un pueblo armado y emancipado se convirtieron en las imágenes frecuentes de un cine político que buscó promover el arte en nombre de la energía contestataria y militante. En este escenario, los ensayos-manifiestos *Por un cine imperfecto* (1969) del cineasta cubano Julio García Espinoza y *Hacia un Tercer Cine* (1969) de los realizadores argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino plantearon la necesidad de construir una imagen cuya tarea fuese la de reflexionar las consecuencias políticas y económicas del discurso cultural del tardocapitalismo en Latinoamérica. Surge la pregunta, entonces, cómo América Latina se vivía y miraba a sí

misma. De esta manera, el “latinoamericanismo” ofreció un modelo de identidad desde el cual las imágenes improvisadas por estos modelos estéticos devinieron en la forma de un realismo cinematográfico que explotaba la dramaturgia, la pedagogía de la imagen y la articulación de un *nosotros*. Preso del binomio centro/periferia, este enfoque reprodujo una relación polar entre las nociones ontológicas de lo Mismo y lo Otro que se hizo rápidamente extensiva dentro de las propuestas visuales. Así, los procesos ideológicos y estéticos de Latinoamérica terminaron siendo cavilados como partes de un segmento cultural monolítico y trascendental, donde el cine revolucionario, en función de mantener el carisma anticolonial de su imagen, trabajó sobre la re-inversión del trazado negativo del conflicto centro/periferia que la conciencia latinoamericanista construyó en los años sesenta. *La hora de los hornos* (1968) de Solanas y Getino fue el caso más paradigmático, a nuestro entender, de una película que sostuvo su retórica bajo los parámetros de este rígido esquema. Ella Shohat y Robert Stam, por ejemplo, apuntan que en esta obra documental es posible constatar un sustrato religioso que,

se enlaza con un enfoque binario de las relaciones del Primer y el Tercer Mundo, y el sometimiento de las categorías culturales a las categorías de la economía política. La película transmite una idea purista de la identidad cultural, como si en realidad hubiera una identidad argentina auténtica libre de influencia culturales europeas y norteamericanas. Se trata al Primer y al Tercer Mundo como entidades herméticamente separadas, y el comercio entre ellos consiste solamente en las “penetraciones” del imperialismo (2002, p. 265)

Nelly Richard ha apuntado que trazar “lo latinoamericano” como un núcleo hermético admite el peligro de entender los conflictos culturales desde “un esquema mecanicista que explica desarrollos económicos-sociales y procesos culturales con base en interdependencias lineales entre fenómenos y acontecimientos” (1996, p. 276). Si bien la voluntad de pensar la construcción de un cine político guardó relación directa con el rol de la técnica en las demandas originadas por los proyectos políticos liberadores del llamado tercer mundo, en muchos de sus precursores nunca resonó la pregunta por las imbricaciones e implosiones culturales entre los llamados “primer” y “tercer mundo”. “Una visión más compleja considera al Primer y al Tercer Mundo como lugares variados, múltiples en lo político y lo cultural,

como indígenas, africanos, y europeos: todos son *loci* de hegemonía y resistencia” apuntan Shohat y Stam (2002, p. 266).

Así, cavilar los cruces e intercambios acaecidos entre aquellas localizaciones que en su momento fueron delimitadas por las proclamas de los cines políticos nos traslada hacia otras prácticas estéticas, las cuales, desde las poéticas y problemas que sugirieron, desmontaron críticamente el eje binario “adentro/afuera” y sus periodizaciones lineales. La hipótesis que nos guía en este trabajo consiste, entonces, en leer en *Eztétyka del hambre* (1965) y *Eztétyka del sueño* (1971) del realizador brasileño Glauber Rocha^{3 4} los soportes de una enunciación crítica sobre la relación de poder acaecida entre las formas culturales dominantes y las subalternas locales-periféricas. Este ejercicio supondrá desplazar la concepción hermética y polar de la relación entre América Latina y lo occidental-metropolitano, en la que se modularon las proclamas estéticas que aludimos al principio de este trabajo, a favor de una concepción que advierte la relación tensa entre lo global y lo local en el marco de una modernidad/colonialidad poblada de tiempos y espacios conflictivos, múltiples y coetáneos.

1. La puesta en escena del carácter global de la modernidad/colonialidad

³ Rocha formó parte del contexto intelectual que se desarrolló en el anti-industrial *cinema novo*; movimiento filmico que se caracterizó por “redefinir” el sentido de *lo popular* bajo el gobierno desarrollista-nacionalista de João Goulart y por criticar las patologías del colonialismo que azotaban al Brasil poscolonial de los años sesenta y setenta. Bajo la dictadura militar de 1966, el *cinema novo* radicalizó los temas de sus películas y *Eztétyka del hambre* y *Eztétyka del sueño* se difundieron como las principales proclamas de este movimiento.

⁴ Leer “eztetyka” en vez de “estética”, o Y, K, y Z escritas a mano sobre palabras donde va I, C y S, si se visitan los manuscritos de Rocha, parece responder, por un lado, a una voluntad del autor de impregnarle cierta violencia gramatical a las palabras para volverlas irreconocibles y así encontrar una formulación nueva para las mismas, y, por otra parte, a una necesidad cultural de visitar sonoridades aparentemente obsoletas. David Oubiña añade una observación que nos parece interesante en relación a esto último: “Cuando Rocha recupera grafías y sonoridades que han caído en desuso, está historizando el proceso por el cual un lenguaje se constituye en sistema para reprimir las posibles variaciones de la regla” (2014, p.106).

Aunque en diversos estudios sobre Rocha se reemplaza “eztetyka” por “estética”, en este trabajo quisimos conservar la escritura original de los títulos. *Eztétyka* responde, desde nuestra perspectiva, a una escritura política, pero también epistemológica, que busca una acción histórica-diferencial de la economía discursiva del orden moderno occidental. En este sentido, mientras “Estética” aún conserva la carga ideológica del canon cultural metropolitano, “Eztétyka”, en su sintaxis trabada y desviada, nos posibilita un “ir más allá” de la universalidad de ese discurso.

Desmontar críticamente el binarismo centro/periferia no significa disolver los conflictos que acaecen hasta nuestros días entre Norte y Sur, pues, como apunta Richard, “no equivale decir que el mapa de los intercambios globales se ha vuelto parejo, ni que se han disuelto los conflictos de autoridad cultural en torno al reparto asimétrico de las posiciones de superioridad (*Norte*) y de inferioridad (*Sur*) que asignan – desigualmente – poder influencia y sentido” (2014, p. 20). Por esto, ciertos autores han sido cuidadosos al pensar este problema, ya que, con esta designación, no sólo se desorganizan las coordenadas epistémicas que antes modelaban nuestra forma de pensar las relaciones entre cultura y política, estética e ideología, sino que advierten también una forma global de pensar el fenómeno de la colonización desde el cual se abren nuevas formas de legitimidad crítica.

El pensador jamaicano Stuart Hall ha tratado con mucha eficacia el enfoque poscolonial que entiende a la colonización como un fenómeno global. Hall (2008) comienza argumentando que las diferencias entre culturas colonizadoras y colonizadas, aunque siguen siendo profundas, nunca han operado de forma puramente binaria, ya que los efectos de la “transculturación” han resultado hasta el día de hoy ser irreversibles (HALL, 2008, p. 568). En este sentido, uno de los valores teóricos de la crítica poscolonial es justamente reconsiderar a los binarios como formas de transculturación y de traducción cultural.

Esta revisión crítica de las delineaciones dicotómicas se relaciona con una reinterpretación de la colonización como parte de un proceso “global” y esencialmente transnacional. Entonces, la teoría poscolonial, al negar la perspectiva “antes” y “después” y desplazar la oposición centro/periferia, dice Hall, consigue poner en escena “cómo lo global y lo local se reorganizan y se remodelan recíprocamente” (HALL, 2008, p. 568).

Es importante advertir que en ningún caso creemos que el argumento de Hall se trate de un discurso apologético de nuevas formas de sincretismo, mestizaje e hibridación en el terreno de un mercado globalizado, sino que hace hincapié en los aspectos históricos de estos procesos, para así poner en cuestión las relaciones previamente definidas como binarios en las que se sostuvo el conocimiento científico y humanístico de la modernidad, y dilucidar, conforme una lectura crítica de la relación “colonizador”/“colonizado”, el carácter

globalizador de la colonización⁵. En esto, lo poscolonial ofrece una narrativa histórica alternativa, al resaltar coyunturas claves distintas a las que habitan la narrativa lineal clásica de la modernidad, donde la colonización no constituye un argumento -o hecho- secundario “local o marginal dentro de otra historia más grande” (HALL, 2008, p. 571).

La colonización -dice Hall- asume el lugar y la importancia de un gran evento histórico mundial, extendido y de muchas rupturas. Con el término “colonización, lo “postcolonial” hace referencia más que al reinado directo de los poderes imperiales sobre ciertas áreas del mundo. Está haciendo referencia al proceso de expansión, exploración, conquista, colonización y hegemonía que constituyó la “fachada”, el “afuera” constitutivo de la modernidad capitalista, y luego occidental, después de 1492 (HALL, 2008, p. 571).

Esta forma de conceptualizar a la modernidad y a la colonización desde la concomitancia que acaece entre ambas permite desplazar la historia de la modernidad capitalista de su centro europeo hacia sus periferias. Ahora bien, si la colonización siempre estuvo cruzada por vinculamientos transculturales, es revelador también que estos se orquestaron siempre bajo las relaciones de saber/poder tejidas por el mundo moderno/colonial. Lo que nos interesa destacar con esto es que en las intersecciones y en los cruces globales inaugurados por este proceso no sólo acaecieron fenómenos que han sido descritos en términos de “mestizaje” y “transculturación”, sino que también configuraron la estructura moderna y asimétrica de poder en la que tales fenómenos fueron y son posibles. Si

⁵ De esto, se desprenden algunas ideas sobre lo poscolonial que nos interesa destacar y profundizar. Las periodizaciones lineales basadas en “etapas”, donde todas las relaciones antiguas desaparecen, son una concepción temporal que se encuentra alojada en la narrativa clásica de la modernidad. Por ende, lo poscolonial viene a señalar “la proliferación de historias y temporalidades, la irrupción de la diferencia, de la especificidad en las grandes narrativas generalizadoras y eurocéntricas de la posilustración” (HALL, 2008, p. 569). Este enfoque, entonces, se caracteriza por cuestionar los delineamientos temporales lineales de la modernidad occidental. Por otra parte, lo poscolonial manifiesta que “lo colonial” no ha muerto, pues sobrevive en sus ‘consecuencias’” (HALL, 2008, p. 569). En esto, Hall ve necesario apuntar que, aunque la desvinculación del proceso de la colonización figura como un solo “momento” distintivo para los movimientos descolonizadores de la segunda posguerra, lo poscolonial se caracteriza por la reorganización de los efectos de la colonización en el presente. Acá hace notar la diferencia entre lo “poscolonial” que remite a un estadio histórico específico caracterizado por la independencia del reinado colonial directo y lo “poscolonial” como una noción, si recordamos el argumento de Edward Said en *Orientalismo* (1993), que hace hincapié en los desequilibrios del poder colonial que persisten hoy y que ejercen influencia política, cultural y epistemológica en las configuraciones del mundo contemporáneo.

la colonización reconfiguró un terreno global que antes se pensaba bajo la idea de un mundo con identidades separadas y culturas herméticas, las interconexiones que se cimentaron ahí diagramaron relaciones de poder antagónicas que impusieron una manera única, tanto epistemológica, como conceptual y política, de narrar la historia.

La lectura latinoamericana sobre la colonialidad del poder inaugurada por el sociólogo peruano Aníbal Quijano convoca la atención sobre este último punto. La constitución colonial de América Latina, bajo esta perspectiva, inauguró la mundialización y el carácter eurocentrado del sistema capitalista, y como bases centrales de este proceso se instaló la colonialidad y la modernidad. Bajo esta perspectiva, modernidad y colonialidad operan como fenómenos coetáneos, similar a la propuesta por Hall, pero con la diferencia que la colonialidad, como la conceptualiza Quijano, hace mención a una estructura de dominación y coerción más perdurable que el colonialismo y a un fenómeno histórico que es inmanente a la modernidad⁶.

Así mismo, la colonialidad del poder configura una red jerárquica y eurocéntrica de identidades sociales donde las poblaciones del mundo se dividen entre “inferiores y superiores, irracionales y racionales, primitivos y civilizados, tradicionales y modernos” (Quijano, 2007: 95). Creemos que esta perspectiva propuesta por Quijano resulta significativa para advertir el carácter co-constitutivo que tienen las experiencias coloniales locales en relación a la red global de poder dibujada por la modernidad/colonialidad. Se trata de entender, “la articulación estructural de elementos históricamente heterogéneos (puesto que provienen de historias específicas y de espacios-tiempos históricamente heterogéneos) que tienen relaciones de discontinuidad, incoherencia y conflictividad entre sí” (RETREPO; ROJAS, 2010, p. 106).

2. *Eztétykas*, fisuras subalternas de la modernidad

⁶ Quijano, al aproximarse a este problema, emplea la siguiente explicación: “Si bien *colonialismo* es, obviamente, más antiguo, en tanto que colonialidad ha probado ser, en los últimos 500 años, más profunda y duradera que el colonialismo. Pero sin duda fue engendrada dentro de éste y, más aún, sin él no podría haber sido impuesta en la intersubjetividad del mundo, de modo tan enraizado y prolongado.” (2007, p. 93).

Mientras los roces y las fricciones entre territorios que se encuentran de lado a lado de la línea divisoria diluyen las dicotomías binarias tradicionales, en la modernidad/colonialidad el sistema-mundo moderno capitalista intenta generalizar sus leyes aplicándolas por igual a todas las regiones. Sin embargo, las fuertes asimetrías que las tecnologías del saber/poder metropolitano sigue efectuando a escala global no resultan ser unilineales y ni tampoco unidireccionales. En esto, el carácter conflictivo que asume la relación entre los elementos subalternos locales y los cánones culturales y económico-políticos dominantes da cuenta que las posiciones periféricas pueden desplazarse con intereses propios, ya sea para impugnar o para compartir las lógicas culturales y estéticas centrales.

En este escenario, la posibilidad continua de trasgresión de *Eztétyka del hambre* y *Eztétyka del sueño* de Rocha es posible advertirla desde su preferencia por las negociaciones, los roces y las fricciones culturales que se rehúsan a dialogar con el orden estático de la versión occidental de la modernidad. La maniobra de Rocha consiste, principalmente, en situar una crítica inexorable a la colonización mediante el rescate estratégico de los cuerpos castigados y de las formas culturales cercenadas al interior de la cartografía de poder de la modernidad/colonialidad global. Aquí, las identidades arcaicas y las subjetividades indóciles, que habitualmente se inscriben en las zonas más desfavorecidas de la trama transcultural de Latinoamérica, importan únicamente como sinónimo estético-político de todo lo relegado.

La pregunta, entonces, sobre la textura crítica y subalterna de la propuesta estética-política de Rocha nos conduce, sin duda, a un espacio en donde es difícil dirimir el *ethos* de pertenencia e identificación popular, tematizado inagotablemente en diversos estudios, que caracterizó al artista latinoamericano de los años sesenta y setenta ⁷. Esta concepción de la práctica cultural como compromiso militante, donde el cambio revolucionario del orden imperialista operó como pauta fundamental de la razón social del sujeto, se sortea con dificultad en las *Eztétykas*, pues creemos que la estrategia crítica de Rocha toma lugar en zonas de significado que se inscriben en un nivel más profundo que el de los problemas que

⁷ Terry Smith, por ejemplo, insiste en distinguir en los artistas ubicados en el “Sur global” un patrón común de identificación con su pueblo, el cual después será abandonado por imperativos personales y funcionales a los circuitos hegemónicos de arte contemporáneo (2012, p. 211). También pueden observarse planteamientos como el de Freya Shiwy, quien en los cines políticos latinoamericanos de los años sesenta vislumbra una estrategia estética común puesta al servicio de un modo de producción socialista (2003, p. 305).

mesuran un proyecto militante transformador. Es en este terreno donde las estabildades simbólicas del texto y la obra fílmica de Rocha no dependen de su grado de relación con las condicionantes sociales e históricas; sino, del grado de intensidad con el que éstas puedan quebrar el cerco normativo de las presunciones culturales, políticas y epistemológicas de la colonialidad. Por ejemplo, la polémica con el diseño fílmico del largometraje documental *La hora de los hornos*, posible de constatar en *Eztétyka del sueño*, pero también en otras fuentes⁸, pensamos que no necesariamente encarna el contexto de disputa estética que le fue contemporáneo. Fundamentalmente porque, desde nuestras conjeturas, la enunciación de Rocha se disemina en una dirección donde las preguntas por cómo interrumpir el curso delineado por el control cultural hegemónico es más relevante que el enfrentamiento político modelizado por el formalismo revolucionario. Desde esta perspectiva, la discusión con Solanas es más un derivado de las preguntas que trama la dirección tomada por los textos y no el objeto cardinal de su argumentación.

Pero la propuesta crítica de *Eztétyka del hambre* y *Eztétyka del sueño* no sólo ensaya posibilidades retóricas y culturales que van más allá de las alusiones al periodo histórico con el que se vinculan. Sus productividades estéticas-políticas transportan, además, el problema de la razón subalterna desde la relación entre las teorizaciones anticoloniales y las proclamas estéticas de los cines políticos latinoamericanos hacia la re-significación de este vínculo desde un concepto ampliado de cultura.

Si las críticas al colonialismo de los años cincuenta y setenta asumieron un esquema binario que se enlazaba a un concepto tradicional de cultura, demasiado vinculado a la fijeza e inmovilidad del espacio social, la mirada de las *Eztétykas* exalta la rearticulación cultural

⁸ Exceptuando *Eztétyka del sueño*, la diferencia de Rocha con el cine de Solanas y Getino tiene lugar en diversos textos. Uno de ellos es *El Cinema Novo y la aventura de la creación* publicado por Rocha en *Visão* en San Pablo el 2 de febrero de 1968 y presentado el mismo año en el Festival de Cinema do Terceiro Mondo en Pesaro. Otro texto es *Solanas*, publicado originalmente con el nombre *Glauber em transas* en *O pasquim* en Rio de Janeiro el 25 de febrero de 1975. Ambos trabajos fueron compilados, junto con *Eztétyka del hambre*, *Eztétyka del sueño* y otros ensayos, en el libro del 1980 titulado *Revolución del cinema novo*. Finalmente, la polémica entre los directores también tiene lugar en la carta que Rocha le envía al director cubano Alfredo Guevara -con el cual tenía una fecunda amistad- en mayo de 1971, y que fue posteriormente publicada en varias compilaciones y bajo distintas versiones. En relación a esto último recomendamos el trabajo de Mariano Mestman *Archivos y documentos del cine político de América Latina. Consideraciones sobre el devenir de las fuentes* del año 2016.

poscolonial de esas textualidades. En este sentido y para referirnos a Walter Mignolo, Rocha y las teorizaciones anticoloniales funcionan como escrituras de una razón subalterna: repertorios de enunciación contra-modernos “que pone[n] en primer plano la cara colonial del “sistema mundo moderno” y la colonialidad del poder subsumida en la propia modernidad” (MIGNOLO, 2003, p. 160). Recordemos que el trabajo del semiólogo argentino está referido al potencial crítico de los discursos poscoloniales que emergieron en los legados coloniales de América Latina y el Caribe durante el siglo XX, y a la forma en que las divisiones geoculturales moderno occidentales reproducidas por la colonialidad del poder (Occidente y Oriente, la Mismidad y lo Otro, lo Civilizado y lo Bárbaro) fueron interpeladas por la orientación epistemológica contra-moderna de estos *locus* subalternos. De manera similar operaría *Eztétyka del hambre* y *Eztétyka del sueño* cuando sus críticas se organizan desde una negatividad subalterna -pensándola en analogía con el “potencial crítico” de autores como Césaire y Fanon- que es invocada para localizar y desmarañar las relaciones culturales organizadas la modernidad/colonialidad.

Desde este punto de vista, en la escritura de Rocha, la referencia en un tono sustancialita a las diversas formas culturales, como “latinidad”, “hambre latino” “hombre tricontinental”, “sensibilidad afroindia” u otras definiciones, es producida en función de la reivindicación práctica y estratégica de esa razón subalterna que combate formas ilustradas de obliteración cultural. Una acción consiente y con una direccionalidad que opera, en cierta medida, como una manera de lo que Gayatri Spivak define por esencialismo estratégico (2010).

Así pues, asumir la cuestión de la cultura desde la vacilación poscolonial⁹ de las síntesis racionalistas creemos que es coherente con una propuesta estética-política que se define en tensión crítica, no sólo con la *intelligentsia* político-cinematográfica tercermundista,

⁹ Relacionado con esto, Bhabha, por ejemplo, ha cavilado que en las reflexiones anticoloniales de Fanon es posible observar un movimiento que reemplaza las polaridades propiciadas por “el maniqueísmo primitivo del colono (blanco y negro, árabe y cristiano)” (BHABHA, 2002, p. 234) por la idea de un presente en el que las identidades culturales son parciales, limitadas e inestables. En consecuencia, las textualidades anticoloniales, más que esgrimir una teorización polar de la relación entre distintas formas culturales, prevén el conflicto que acontece en la dispersión y la deslocalización de las prácticas culturales, anticipando así “gran parte de las problemáticas más comunes de la significación del juicio en la teoría contemporánea: la aporía, la ambivalencia, la indeterminación, el problema de la clausura discursiva” (ibídem, p. 213).

sino también, con las formaciones de poder y las simbolizaciones culturales instituidas por la colonización que se reorganizan epistemológicamente en el presente. En relación a esto, vale la pena precisar, desde nuestros supuestos, que la discordia de *Eztétyka del hambre* y *Eztétyka del sueño* con las proclamas estéticas-cinematográficas que le son contemporáneas tiende a convertirse en una distancia entre significaciones teóricas. No es la historia latinoamericana teleológicamente contada la que está en Rocha, sino la emergencia de los lenguajes, de los nervios y de los cuerpos que en el espacio compartido con Occidente irrumpe desde un lugar desigual. Una escritura que reverbera la violencia subalterna que trastorna las taxonomías del etnocentrismo moderno.

3. Poner en escena el cuerpo y desensamblar el *hambre*

Bien podemos afirmar que una de las principales motivaciones críticas de *Eztétyka del hambre*¹⁰ es quebrar la direccionalidad ordenadora de la razón científica-colonial estableciendo un complejo vínculo entre hambre, cuerpo, estética y política. Si para Rocha las ciencias sociales relevaban los fenómenos culturales con el horizonte de “cultivar el sabor de miseria” del interlocutor extranjero, valorizando al hambre como “un dato formal de su campo de interés” (2011, p. 30), el *cuerpo* que se monta en el ensayo está lejos de ser una escueta metáfora del hambre en Latinoamérica. Al contrario, es el cuerpo desmembrado existencialmente que evoca al hambre para manifestar su malestar frente a los vectores reguladores del colonialismo moderno. “[U]na insurgencia que se presenta estética y políticamente como una pasión de abolición y una voluntad lírica alegórica de trabajar con los restos” (CANGI, 2014, p. 210).

La cuestión del funcionalismo de las ciencias sociales en *Eztétyka del hambre* no es, entonces, un problema que se reduce a la voluntad instrumental de ordenar el cuadro social de Latinoamérica. Es un problema, principalmente, sobre los diversos modos en que se cristaliza

¹⁰ El ensayo *Eztétyka del hambre* fue publicado originalmente en la revista *Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, en julio de 1965. Posteriormente sufrió algunas modificaciones hechas por Rocha para dictarlo en el seminario “Terzo Mondo e Comunità Mondiale”, realizado con la ocasión de la “v Resegna del Cinema Latinoamericano” en Génova en 1965. Después de su presentación, el trabajo tuvo una amplia divulgación en Latinoamérica y en Europa; bien con su título original o con el de *Estética de la violencia*. Para este trabajo, hemos utilizado la traducción del año 2011 publicada por la editorial Caja Negra en el libro compilatorio *La revolución es una eztétyka*.

la alienación colonial; de cómo se inserta en la trama de los lenguajes culturales y en las verdades que estos yerguen. Así, para Rocha, el arte oficial, la poesía y la pintura anarquista, el arte popular y el cine digestivo son algunos de los terrenos donde la cultura se ornamenta acorde con las directrices ideológicas y políticas del colonialismo contemporáneo.

De todas formas, nos interesa enfatizar que el estatuto crítico de la estrategia de Rocha en *Eztétyka del hambre* se da, fundamentalmente, por ser una práctica que se inscribe en la pulsión de denuncia al orden colonial y de sus marcos culturales disciplinarios desde una auto-conferida condición corporal segregada. Una subversión donde el hambre colonial busca su propio eje de orientación. Se desplaza de su lugar encarnado dentro de las formas de alienación del colonialismo para desafiar al mismo y así volverse intraducible a su lenguaje.

Nosotros comprendemos - dice Rocha en este ensayo - el hambre que el europeo y el brasileiro mayoritariamente no entienden. Para el europeo es un extraño surrealismo tropical. Para el brasileño es una vergüenza nacional. Él no come, pero tiene vergüenza de decirlo; y, sobre todo, no sabe de dónde viene ese hambre (ROCHA, 2011, p. 33).

El hambre, ante todo, sedimenta y escenifica duramente la materialidad del cuerpo del colonizado. “Suscita, a los ojos del colonizador, la existencia del colonizado” (ANTELO, 2012, p. 78). Es por esta lógica continua que Rocha no duda en exponer al hambre con el propósito de perturbar los esquemas culturales hegemónicos, que el cuerpo, en su devenir estético-político, desobedece el lenguaje incorpóreo de la teoría social funcionalista, y provoca una fisura profunda en la distribución simbólica y disciplinadora del colonialismo. Con acierto Mary Louise Pratt ha señalado que, si bien las metrópolis tienden a imaginar que determinan las periferias, por lo general son ciegas frente a la dinámica opuesta: la dinámica de poder que las periferias tienen sobre el centro imperial. De este modo, según la autora, se erige un campo del saber que no sólo organiza la obsesión de las metrópolis en torno a cómo presentar y re-presentar para sí mismas a sus periferias y a sus “otros” súbditos, sino también muestra la dependencia que tiene el centro imperial de sus otros (LOUISE PRATT, 2010, p. 26).

El lugar que asume el hambre en *Eztétyka del hambre* perfectamente puede ser caracterizado como el terreno donde se vuelven frágiles las re-presentaciones imperiales que

menciona Louise Pratt. No se trata de un lugar en el que acaecen los esquemas culturales del colonialismo, como si la sola presencia del hambre minara sus dimensiones epistemológicas; por el contrario, el hambre, como la máxima conflagración de la materialidad corporal frente a la razón colonial, visibiliza el discurso subalternizador de la colonialidad y escenifica una política del cuerpo que vuelve inapropiados los imperativos representacionales del centro imperial. Esto supone la re-temporalización de una de las oclusiones más antigua del colonialismo -el hambre- para que la actualidad de su significado sacuda la continuidad histórica del orden de la colonialidad con la intervención político-disruptiva de su corporalidad viviente.

Es, precisamente, en esta exacerbación del carácter dilacerado y políticamente afirmativo del cuerpo donde en *Eztétyka del hambre* procede reflexivamente a des-ocultar la condición (pos)colonial de la sociedad latinoamericana. Mirar críticamente el paisaje instrumentalizado de la medianía moderno/colonial involucra, entonces, observar también los patrones de identificación y de representación cultural con los que la tradición moderna ordena a los cuerpos. El hambre en Latinoamérica, apunta Rocha, “no es solamente un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad (...) nuestra originalidad es nuestro hambre y nuestra mayor miseria es que este hambre, pese a ser sentido, no sea comprendido” (2011, p. 31). Lo dramático de esta experiencia histórica es, justamente, la imposibilidad de elaborar una relación fluida entre la experiencia del cuerpo hambriento y el relato histórico eurocentrado.

De esto último, se abre la pregunta sobre si pueden existir formas emergentes que no se apoyen en el ya debilitado horizonte emancipatorio moderno. *Eztétyka del hambre* asume este problema precisamente cuando formula la interrogación relativa al papel estético-político del hambre en un contexto marcado por la violencia de la modernidad/colonialidad. Lo que en su momento Jean-Paul Sartre definió como lo sórdido, lo turbio, lo viscoso, para referirse a la contracara del humanismo existencialista (2007, p. 9), Rocha lo vuelve singular. Lo arrebatada de su sentido moderno para instalarlo en una problematización sobre las formas estéticas emergentes en Latinoamérica. Así mismo, la recta moderna del progreso se ve pronto desplazada por los múltiples abismos históricos que abre la presencia de estas figuras. “[E]l pensamiento agonístico y animístico de Rocha trae la presencia de bloques heterogéneos de

prácticas humanas, de rostros marcados por paisajes dilacerados” (CANGI, 2014, p. 112). Dicha evocación en *Eztétyka del hambre* de las figuras históricas desfavorecidas se debe no sólo a la brutal obliteración que ha propiciado sobre las mismas la ruta ordenadora y colonial de la modernidad, sino también al hecho de que el reagrupamiento de estas historias locales regidas históricamente por el hambre constituye un itinerario de la mirada que incomoda el fulgor racional del orden cultural dominante. Esta, entendemos, es la lógica del sentido de la defensa que en el ensayo hace Rocha a la inevitable agresividad del *cinema novo* frente al concepción instrumental del cine hegemónico.

De *Aruanda a Vida Secas* -apunta Rocha-, el *cinema novo* narró, describió, poetizó, discursó, analizó, excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras; fue esa la galería de hambrientos que identificó al *cinema novo* (ROCHA, 2011, p. 17).

Esta defensa al *cinema novo* vislumbra que el problema no consiste únicamente en distanciarse estilística y temáticamente del discurso visual del cine digestivo, sino de pensar los procesos culturales latinoamericanos como portadores de un espacio semántico diferencial desde donde se rehabilitan figuras que antes parecían clausuradas. En cierta medida, es en este espacio donde las formas estéticas emergentes advienen cinematográficamente con otro rostro, extrañas, irreconocibles y confusas, contrariando así la perfección de las formas que sedimenta el canon estético dominante. De una u otra forma, con esta problematización se complejiza el vínculo entre hambre y estéticas diferenciales, hasta el punto en que ya no es posible sostener una copertenencia entre cuerpo colonizado y modernidad en los términos de una totalidad cultural armónica situada en la racionalidad del progreso. Esto complementa y anticipa las observaciones de Richard en torno a la modernidad latinoamericana: “[E]s la brusquedad de este salto la que comunica las desarticulaciones de la modernidad latinoamericana, sus injertos y trasplantes de procesos bastardamente cruzados por la cita trascultural” (2001, p. 96).

En efecto, en *Eztétyka del hambre*, no sólo lo que perturba es la figura de un cuerpo desfavorecido por la centralidad de las identificaciones estáticas trazadas por el relato

teleológico del cine político latinoamericano. Tampoco lo es el reconocimiento de la densidad simbólica y cultural de la historia latinoamericana. Lo que perturba es el modo en el que el orden moderno de la representación constituye su autoridad colocando a la colonización de los cuerpos como algo natural. Por tanto, bien, podríamos decir, que un fenómeno tan cruel como el hambre nunca se ha opuesto a la organización de la modernidad, sino que, más bien, la co-constituye. Comparten una misma trama -una “humanidad compartida”- donde el hambre ocupa el lugar del subordinado. En consecuencia, imaginar el hecho de sacar al cuerpo de su lugar ocluido no es convertirlo en sujeto de privilegios, ni sacarlo a la luz para ser visibilizarlo como aquellas vidas que importan, ya que “[e]l propio hecho de “conferir importancia” implica presuponer un orden de la desigualdad. Es solo a partir de ese orden que algunos pueden considerarse a sí mismos como parte de la humanidad, mientras que a otros solo les resta el nombre de parias o monstruos” (CASTILLO, 2015, p. 64). Sino que se trata de pensar, desde el hambre, el lugar móvil, discontinuo y proliferante del cuerpo y re-orientarlo hacia la práctica estética diferencial¹¹. Dicha figuración del cuerpo, históricamente posibilitada por la fractura en la economía simbólica del orden moderno/colonial, demuele las formas en que fue construido a sí mismo y reconoce la violencia que se entrama en esas construcciones. Por eso que en *Eztétyka del hambre* la preocupación por la violencia es tan central, tanto desde su perspectiva estética, como desde la crítica que ahí se sugiere a la clausura epistemológica fundada por el proceso de la modernidad/colonialidad. “[S]olamente una cultura del hambre -dice Rocha-, minando sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente: y la más noble manifestación del hambre es la violencia” (2011, p. 33).

A su vez, una de las dimensiones que se debe a tener en cuenta es el concepto de modernidad latinoamericana que se insinúa en *Eztétyka del hambre*. Como expresamos antes, el modo en que se reflexiona el cuerpo y el hambre, y el papel que ocupan ambas figuras en la argumentación del ensayo, sugiere un concepto heterogéneo de la modernidad

¹¹ Tal vez, podemos hablar acá de una problematización de la materialidad de los cuerpos que implica una pérdida inicial de la certeza epistemológica; pérdida, como apunta Judith Butler, que puede revelar un cambio significativo y prometedor en el pensamiento político. “Esta deslocalización de la materia puede entenderse como una manera de abrir nuevas posibilidades, de hacer que los cuerpos importen de otro modo” (BUTLER, 2015, p. 57). Lo que se pone en juego acá es pensar la (re)direccionalidad crítica de la intelegibilidad del cuerpo en un espacio que se está abriendo continuamente. Un cuerpo que dinamiza formas culturales impuras que contaminan el terreno visual selectivo instituido por la República moderna latinoamericana.

latinoamericana que contraría la versión homogénea eurocéntrica ligada inherentemente a lo colonial. En este sentido, creemos que no se trata de una noción que busca enfatizar estratégicamente el “atraso” cultural de Latinoamérica, ni tampoco un concepto que resalte una aparente proliferación armónica y estimulante de hibridaciones culturales. Se trata más bien de una percepción crítica que se orienta a sacudir la universalidad de la versión imperial y eurocéntrica. Si a esta última versión le subyace la necesidad de subsumir violentamente a las particularidades y a los cuerpos por su afán epistemológico y político de construir hegemonía, la noción heterogénea que se desprende del ensayo de Rocha enfatiza, justamente, el carácter colonial de estas operaciones.

Desde acá, que en *Eztéyka del hambre*, pero también en la gramática fílmica compuesta por Rocha, la pregunta por las trasfiguraciones y los cruces culturales desplace el lastre de la retórica modernizante -que se preguntaba si somos o no modernos- para “obsesionarse” por la conflictividad que dio origen a esos procesos; hoy cristalizados en una serie de escombros, de experiencias, de tradiciones caducas y de vestigios culturales que componen nuestro presente histórico. Es por eso que el pasado no es versionado de manera romántica ni esencialista. No es su relato definitivo. Es la imagen de las violencias coloniales padecidas que se entienden ahora en el horizonte de sus posibilidades de rediagramar el presente; y es el cuerpo, el que a partir su deterioro simbólico y material, carga el significante creativo del presente desde el que puede ser imaginado el porvenir. Por eso, el gesto del *cinema novo* definido por Rocha al final de su ensayo, lo carga, de manera similar, el cuerpo: “se realiza en la política del hambre y sufre, por eso mismo, todas las debilidades que resultan de su existencia” (ROCHA, 2011, p. 35).

4. Geometría del sueño y metamorfosis de la *négritude*¹²

Para varios autores, el movimiento de la *négritude* surgió en oposición a los supuestos occidentales etnocéntricos y racistas sobre África. Inscrito en el nudo de los discursos anticoloniales del siglo XX, esta corriente, asociada con Léopold Senghor y Aimé Césaire a finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, le dio sustancia y forma a las

¹² Vemos necesario hacer la diferenciación entre “negritud”, que alude al hecho de ser negro, de *négritude*, como la corriente o movimiento que pretende reivindicar la identidad y cultura negra. En función de nuestra reflexión, utilizaremos la segunda categoría.

representaciones culturales negras que han sido denigradas de manera violenta por los discursos culturales europeos (M. OMAR, 2007, p. 74). Entre diversas lecturas sobre esto, Hal Foster considera como una de las nociones más importantes de la *négritude* al haber conectado el potencial trasgresor del inconsciente con la alteridad radical del otro cultural (2001, p. 179). Lo que pretende enfatizar este historiador del arte en su argumento es el aparente marco esencialista con el que la *négritude* reevaluó la otredad cultural y la emocionalidad de lo africano frente a lo europeo. Para esto, trae a colación el problema del paradigma etnográfico en el arte; referido principalmente al carácter ambivalente de su circulación entre una *fantasía primitivista* y un *supuesto realista*. Si consideramos que en determinados contextos ambos “mitos” son efectivos e incluso necesarios, para Foster la *négritude* instaló de manera activa en la *fantasía primitivista* la idea de que el hombre negro tiene un acceso especial a los procesos psíquicos y sociales primarios que le están vedados al hombre blanco. En este sentido, la hipótesis de Foster se inscribe en una tradición de lectura que todavía apunta a sospechar en la *négritude* una condición esencialista y romántica de la identidad africana. A su vez, orientadas por el ánimo homologar un estado general de agotamiento epistemológico, estos esquemas de análisis se inscriben en un horizonte más o menos compartido donde la *négritude* les permite no sólo atisbar cuestiones relativas a las interrogaciones históricas de la poesía negra, sino también, proponer enfáticamente la idea de un movimiento homogéneo y flojo en cuestionar los desplazamientos y las dislocaciones culturales heterogéneas acaecidas en la modernidad/colonialidad.

Desistir de dichas insistencias teóricas no es un problema lejano y pasado sobre el imaginario cultural instalado por los intelectuales negros, sino un problema plenamente presente, relativo al carácter trasgresor del discurso de la *négritude* en el contexto estético contemporáneo y en la especificidad de la relación arte-política en Latinoamérica. Para nuestro análisis, se trata advertir cómo y bajo qué tentativa la propuesta crítica de *Eztétyka del sueño* demanda innovar del papel histórico y estético de la *négritude* y re-significar su cuestionamiento a los dispositivos culturales coloniales.

A pesar del discurso normalizador de las hipótesis sobre el carácter esencialista de la *négritude*, *Eztétyka del sueño*¹³ hace explícita la actualización del potencial crítico de este discurso. Le opone estratégicamente a la administración discursiva y racional de colonialidad global el estado místico de furia y el desajuste estético de las identidades afroindias. De algún modo, podemos decir que esto resuena de diversas maneras en el ensayo de Rocha: en su crítica del colonialismo y del imperialismo occidental, pero fundamentalmente como una cuestión que vuelve estratégica la pregunta por las condiciones de tematización crítica de las formas culturales que les permitieron a los hombres y mujeres negros sobrevivir el trauma de la esclavitud. En este marco, se puede entender mejor el planteamiento de Stam y Shohat quienes, insistiendo en la praxis opcional de las estéticas fílmicas alternativas frente a una cultura dominante, apuntan que Rocha revaloriza lo que se ha considerado negativo y hace de la debilidad táctica una fuerza estratégica (op. cit, p. 310). Habría que preguntarse, entonces, en qué dirección Rocha bosqueja la idea de revivir estéticamente los vestigios culturales afroindios.

En *Eztétyka del sueño* la cuestión consiste fundamentalmente en agilizar una sospecha sobre el sistema de categorizaciones construido por el racionalismo colonizador y la burguesía intelectual, con el fin de aproximarse al enfrentamiento entre una estética opresora, asociada a la razón dominadora y al realismo estético, y una estética del sueño, orquestada por una *sinrazón* capaz de liberar un inconsciente cultural relegado. “La *razón* dominadora – dice Rocha en el ensayo – clasifica al misticismo como irracional y lo reprime a pura bala. Para ella, todo lo que es *irracional* desde ser destruido, ya sea la mística religiosa, ya sea la mística política” (2011, p. 139). En esto radica la fuerza de su gesto, pues si Rocha ha leído que en lo *místico* y lo irracional se afirma la posibilidad de desequilibrar reveladoramente los signos armónicos de cultura colonizadora, es meritorio el hecho de plantear la cuestión de la reformulación estética-política como una problemática crucial para el despliegue de las fuerzas centrifugas de los oprimidos. Tales fuerzas, conjuran la amenaza plural y heterogénea de los desechos *impuros* de la colonización de la que se sirven las formas estéticas convencionales para darle sentido a su totalidad armónica. Desde este punto de vista, refundar

¹³ El ensayo *Eztétyka del sueño* es producto de una conferencia dictada por Glauber Rocha en Columbia University, EE.UU., en 1971. Para este trabajo, hemos utilizado la traducción del año 2011 publicada por la editorial Caja Negra en el libro compilatorio *La revolución es una eztétyka*.

el carácter afirmativo y reparador de las fuerzas místicas, no sólo exhibe también el problema histórico de pactar con las exigencias políticas y revolucionarias del momento, sino que, fundamentalmente, muestra la posibilidad de trazar una respuesta crítica a la ortodoxia lingüística de la colonialidad. En este sentido, Rocha en *Eztétyka del sueño* apunta que, “Borges, superando esta realidad, escribió las más liberadoras irrealidades de nuestro tiempo. *Su estética es la del sueño*. Para mí, es una iluminación espiritual que contribuye a expandir mi sensibilidad afroindia en la dirección de los mitos originales de mi raza. Esta raza pobre y aparentemente sin destino elabora en la mística su momento de libertad.” (ROCHA, 2011, p. 140).

El sueño expresa aquí la condición histórica de las fuerzas desplazadas por la violencia desmesurada del colonialismo. La referencia directa de Rocha a la obra de Jorge Luis Borges y a las formas culturales afroindias remiten, entonces, a las tareas, por demás reveladoras, que tienen las marcas surrealistas de la *négritude* en *Eztétyka del sueño*: conjugar los tiempos pasado y presente, sin reducir el uno al otro, y trasladar a la escena de lo visible a las subjetividades cercenadas por el mito fundacional de la cultura europea colonizadora¹⁴. En esto último creemos que se presenta claramente la dimensión poscolonial del ensayo: la *négritude* no es sólo una vuelta pasado, por más reciente que parezca, sino un regreso, un reintegro de la cuestión de la colonización en el presente. Similar a la manera en que Césaire la piensa: “una identidad no como un arcaísmo devoradora de sí misma, sino devoradora del mundo, es decir, que se apodera sobre todo del presente para mejor reevaluar el pasado y, más aún, para reparar el futuro” (2006, p. 90).

¹⁴ La referencia reiterada a la obra de Jorge Luis Borges en *Eztétyka del sueño* Gonzalo Aguilar la entiende en la clave deleuziana de un *contramito* que Rocha construye a manera de una llave de seguridad contra las propuestas estético-políticas de Solanas y Getino (2015, p. 36). Por esa razón, el autor ve que lo fundamental del argumento de Rocha es “una polémica con Pino Solanas y una encendida defensa de la literatura de Borges” (ibidem). Es decir, en esta clave de lectura, la voluntad de Rocha de referenciar directamente a la cultura afroindia y compararla con los lineamientos estéticos de la obra de Borges es en razón de una reacción política defensiva contra un cine que, pretendiendo situarse a favor de proyectos emancipatorios del llamado tercer mundo, tal y cómo se autodefinía el Cine Liberación, intenta conciliar a las sociedades latinoamericanas en una síntesis visual. Sin embargo, creemos que en este argumento el impulso de la escritura de Rocha corre la suerte de ser domesticado por el formato de una polémica prescrita, vinculada a la experiencia histórica de los cineastas latinoamericanos, donde la cuestión de la *anti-razón* como práctica política y epistemológica, cardinal en *Eztétyka del sueño*, se transforma en un efecto secundario.

En esta voluntad de activar a las identidades afroindias diaspORIZADAS se entrelaza también la re-significación del concepto de cultura popular que en aquel entonces era representada por los cines políticos desde un esquema discursivo eurocéntrico (OSSA, 2013, p. 139). Es cierto que la repuesta de Rocha frente al arte popular o revolucionario fue vislumbrar al pueblo latinoamericano como una compleja composición de identidades y sentidos. “[E]l pueblo -dice Rocha- no es simple. Enfermo, hambriento, analfabeto, el pueblo es complejo” (ROCHA, 2011, p. 91).

En relación a esto, Adrián Cangi asegura que el problema de la representación del pueblo, que giró como una obsesión de los autores latinoamericanos de los años sesenta y setenta, patentó el vértigo por una ausencia de identidad “porque en relación con ella rondaba el fantasma y el terror de una fuerza capaz de absorber la autonomía del ser nacional”. Es por esto que aquel vértigo, potenciado por el peligro de un supuesto exterior que amenazaba con destruir las subjetividades, pone al centro del debate de si resultaba un imperativo o no representar la identidad del pueblo. La contestación de Rocha frente a este problema fue invocar el mito como una tragedia donde la armonía ha sido diluida para siempre. “De cualquier forma, los tipos que utiliza son modelos de identidad en proceso atravesados por contradicciones históricas. Figuras impuras que plantean la identidad como búsqueda más que como determinación. Figuras informes en proceso de constitución” (CANGI, 2014, p. 113).

En el filme de Rocha *Der Leone have sept cebças* (1970) la *négritude* traiciona la esencia de una comunidad homogénea y tematiza las fuerzas heterogéneas que sobreviven a la violencia contemporánea. Se representa de manera conjunta como aquello que puede mostrarse y vivenciarse sin necesidad de recurrir al lenguaje colonizador. Una figura que es testimonio en sí mismo del conflicto histórico que es la colonialidad. A su vez, en la película, la acción de las masas negras es un concepto que no parece pertenecer a la antigüedad. A decir verdad, surge en el momento preciso en que parece estar amenazada por los descontroles violentos de la ocupación colonial. En esto, el carácter global de la colonización muestra su cara más conflictiva, pues resulta significativo cómo se insinúa la intersección de las fuerzas locales y globales: las elites negras locales negocian con las elites blancas colonizadoras y las fuerzas rebeldes blancas se unen con las fuerzas revolucionarias negras.

El hecho de la *négritude* analizado en *Eztétyka del sueño* supone, entonces, una refundación del mismo de una manera altamente subversiva: en relación con la posibilidad de organizar lugares donde el pasado pueda proyectar figuras, o lo que en las alegorizaciones de Walter Benjamin son *ruinas*, para hacer frente a un esquema racional de opresión que gira alrededor de las ideas de progreso y colonización. Estas figuras, representadas en *Eztétyka del sueño* por la *antirazón*, le implantan, como pudimos precisar, a la historia moderno/colonial de Latinoamérica y a su lógica instrumental hegemónica, la incertidumbre, los trastocamientos narrativos en la estética cinematográfica y una cultura cargada de una diversidad móvil y liberadora.

Notas finales (y provisionarias)

En el recorrido de la propuesta crítica de *Eztétyka del hambre* y *Eztétyka del sueño* que ensayamos en este trabajo, la cuestión de la resistencia y la oposición al orden estético-político de la modernidad está marcada inexorablemente por el problema de la colonialidad. En este sentido, la batalla por las *formas*, acontecida entre los procesos estéticos formulados desde Latinoamérica y el discurso globalizante de la modernidad/colonialidad, desencadena repuestas en las que se ven involucrados el orden del cuerpo y el asunto de la re-significación contemporánea de las construcciones culturales vernáculas; cuestiones en las que Rocha, sin duda, fue bastante promisorio.

En este contexto, la práctica de desplazar, re-significar y desfigurar las formas y las tradiciones estables reviste las características de una política negativa que se sitúa en los bordes de la “Gran Tradición” occidental. Las constelaciones teóricas construidas en *Eztétyka del hambre* y *Eztétyka del sueño* pueden cavilarse como espacios que insinúan, pese a los riesgos, esta política, pero con la particularidad que cargan con la energía que se desprende de sus localizaciones corpo y geopolíticas. Por eso es que en Rocha, las formas estéticas emergentes no sólo asumen el cruce violento y agitado entre culturas, tradiciones, vanguardias, sino que se convierten en un observatorio privilegiado de las dinámicas indeterminadas que traza la modernidad/colonialidad global. Son objetos de una configuración nueva que nos interpela, principalmente, en dos de los planos más concretos: el del cuerpo y el de la cultura.

Resumo: O texto centra-se em análise da proposta estético-política dele diretor e crítico cultural brasileiro Glauber Rocha, registrada principalmente em seus ensaios *Eztétyka da fome* e *Eztétyka do sonho*. Se trabalha com atenção especial a ligação entre os problemas problemas estético-políticos de ambos textos com as relações culturais do orden global da modernidade/colonialidade. Isso abre um arco de operações que revelam, por um lado, a distância de Rocha com o esquema binário das slogans estéticas dos cinemas políticos latino-americanos e, além disso, como o ordem do corpon e das identidades vernáculas são centrais em sua crítica da colonização. Notamos que em ambos escritos uma noção heterogêneo da modernidade latinoamericana e bem formas estéticas emergentes que trabalham como um observatório das dinâmicas que modula a colonialidade.

Plavras-chave: *Eztétyka da fome*. *Eztétyka do sonho*. Glauber Rocha. Colonialidade. Cultura.

Referencias

- ANTELO, Raúl. “Rama y la modernidad secuestrada”, En: *Imágenes de América Latina*. 1ª ed. Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero, 2014, págs. 69-92.
- AGUILAR, Gonzalo. *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. 1ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. 2ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- CANGI, Adrián. “Glauber Rocha o la verdad alucinada. Apuntes para una filosofía mestiza”, En: *Glauber Rocha: del hambre al sueño*. Obra, política y pensamiento. 1ª ed. Buenos Aires: Malba – Colección Constantini, 2014, págs. 108-115.
- CASTILLO, Alejandra. *Imagen, cuerpo*. 1ª ed. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2015.
- CÉSAIRE, Aimé. “Discurso sobre la negritud. Negritud, etnicidad y culturas afroamericanas”, En: *Discurso sobre el colonialismo*. 1ª ed. Madrid: Akal, 2006, págs. 85-92.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*. 1ª ed. Madrid: Akal, 2001.
- HALL, Stuart. “¿Cuándo fue lo poscolonial? Pensar el límite”, En: *Estudios Poscoloniales*. Ensayos fundamentales. 1ª ed. Madrid: Traficantes de sueños, 2008, págs. 121-144.
- MIGNOLO, Walter. *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. 2ª ed. Madrid: Akal, 2013.

OMAR, Sadir M. *Los estudios post-poscoloniales: una introducción crítica*. 1ª ed. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2007.

OSSA, Carlos. *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*. 1ª ed. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2013.

PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. 1ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad del poder y clasificación social”, En: CASTRO-GÓMEZ, Santiago, GROSFUGUEL, Ramón (eds.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. 1ª ed. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007, págs. 93-126.

RESTREPO, Eduardo, ROJAS, Axel. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. 1ª ed. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2010.

RICHARD, Nelly. *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*. 1ª ed. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.

_. “Latinoamérica y la posmodernidad”. *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. N° 13- 14. Universidad Autónoma de Puebla: México, 1996, págs. 271-280.

_. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. 2ª ed. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.

ROCHA, Glauber. *La revolución es una eztytyka*. 1ª ed. Buenos Aires: Caja Negra, 2011.

ROJO, Grínor, SALOMONE, Alicia, ZAPATA, Claudia. *Postcolonialidad y nación*. 1ª ed. Santiago: LOM Ediciones, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*. 1ª ed. Barcelona: Ediciones Folio, 2007.

SCHIWY, Freya. “Descolonizar las tecnologías del conocimiento: video y epistemología indígena”, En: WALSH, Catherine (ed.). *Estudios culturales latinoamericanos: Retos desde y sobre la región andina*. 1ª ed. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya – Yala, 2003, págs. 303-314.

SHOHAT, Ella, STAM, Robert. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico*. 2ª ed. Barcelona: Paidós, 2002.

SMITH, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* 1ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

SPIVAK, Gayatri. *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*. 1ª ed. Madrid: Akal, 2010.