

UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO  
FACULTAD DE ARQUITECTURA  
CARRERA DE CINE

# **DIOS, DIABLO, TIERRA Y HOMBRE**

**EL SER LATINOAMERICANO Y LA OBRA DE GLAUBER ROCHA**

**TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO DE CINEASTA CON ESPECIALIDAD  
Y GRADO DE LICENCIADO EN CINE**

## **AUTOR**

Patricio Campos Riquelme

## **PROFESOR GUÍA**

Carlos Böker Huber

Valparaíso, Chile  
Diciembre de 2009



## AGRADECIMIENTOS:

A Claudia Olivares Tobar

y a Carlos Böker Huber,

Por su sabiduría y aporte en este escrito.

*“ Hay una cuestión de moral que se reflejará en las películas, en su filosofía, en el tiempo de filmar a un hombre o una casa, en el detalle que se observará; No es una película, es un conjunto de películas en evolución, que dará por fin al público latinoamericano, la conciencia de su propia existencia. Por estas razones no tenemos mayores puntos de contacto con el cine mundial. Nuestro cine es un proyecto que se realiza con la política del hambre, y sufre, por esto también, todas las debilidades consecuentes de su existencia.”*

*Glauber Rocha.*

## TABLA DE CONTENIDO:

PORTADA.....	1
CALIFICACIONES.....	2
AGRADECIMIENTOS.....	3
TABLA DE CONTENIDO.....	4
INTRODUCCIÓN.....	7
<b>CAPÍTULO I:</b>	
LA CONCEPCIÓN FILOSÓFICA: EL SER LATINOAMERICANO.....	10
1.1 El hombre: la condición de ser latinoamericano.....	10
1.2 Figuración y concepto de lo latinoamericano.....	11
1.3 Carácter del pensamiento filosófico latinoamericano.....	13
1.4 Rostros de América Latina.....	17
1.4.1 El rostro indígena.....	17
1.4.2 El rostro del afro-americano.....	18
1.4.3 El rostro del criollo.....	19
1.4.4 El rostro del campesino.....	20
1.4.5 Rostros del capitalismo: del obrero y del marginal.....	20
1.4.6 El rostro y papel del mestizo.....	21
1.5 Relaciones esenciales.....	23
1.5.1 La relación hombre- vida y hombre- espíritu.....	24
1.5.2 La relación histórica, hombre- mundo.....	25
1.5.3 La relación hombre- tierra.....	26
1.5.4 La relación Dios- hombre.....	27
1.6 Hacia la filosofía del otro.....	27
<b>CAPÍTULO II:</b>	
LA CONCEPCIÓN TEÓRICA: EL PENSAMIENTO CINEMATOGRAFICO.....	31
2.1 El medio: El desarrollo del pensamiento cinematográfico en Latinoamérica durante la década de los sesenta.....	31
2.1.1 Teorías y movimientos.....	33
2.1.2 El tercer cine.....	34
2.1.3 El cine imperfecto.....	35
2.1.4 El cinema novo.....	37

2.2	El autor y la obra teórica.....	40
2.2.1	Aspectos biográficos de Glauber Rocha .....	40
2.2.2	El trance del cine latinoamericano como problema teórico y la importancia de un pensamiento crítico.....	42
2.2.3	La visión cinematográfica de Glauber Rocha.....	46
2.2.4	De la miseria, el hambre, la violencia y el sueño.....	48
2.2.5	La revolución como estética.....	56
2.2.6	De la didáctica y la épica.....	59
2.2.7	La lógica de la des-razón.....	60
2.2.8	Del pueblo, el trance y lo político.....	61

### **CAPÍTULO III:**

#### **LA CONCEPCIÓN CINEMATográfica:**

	“DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL”.....	64
3.1	La obra .....	64
3.1.1	Ficha técnica/ sinopsis.....	64
3.1.2	El método de análisis.....	66
3.2	De la relación cantor popular-autor.....	66
3.3	De la tierra y el sol.....	67
3.4	Del rostro del campesino y su problemática social.....	68
3.4.1	Manuel: el rostro del campesino sin tierra. ....	69
3.5	Del latifundismo.....	70
3.5.1	De la dependencia económica y el complejo de inferioridad.....	70
3.5.2	Del abuso de poder y el complejo de superioridad.....	71
3.6	De Dios, fe y religiosidad.....	72
3.6.1	De la fe del hombre: Manuel.....	72
3.6.2	Del líder religioso y la predicación.....	73
3.6.3	De los fieles, el fanatismo y el rito.....	74
3.6.4	Del peregrinaje, la penitencia y la expiación.....	76
3.6.5	Del templo y el acto sacrificial.....	77
3.6.6	De la institución religiosa.....	79
3.7	La relación Manuel- Rosa: el complejo de autodestrucción.....	80
3.8	Antonio Das Mortes: de la no-pertenencia .....	82
3.8.1	Del pueblo, el mito y el misticismo.....	84
3.9	Corisco: de la ira y la justicia vengadora.....	87
3.9.1	Del rito bautismal.....	89
3.9.2	De las figuras femeninas: Rosa y Dadá.....	89

3.10	De la predestinación trágica.....	90
3.11	Del trance, la rebeldía y la conciencia.....	92
3.12	De la huida y el mar.....	95

**CAPÍTULO IV:**

LA CONCEPCIÓN AUTORAL:

EL ESPÍRITU CRÍTICO DE UN CINE LATINOAMERICANO.....		97
4.1	El medio y el entorno cultural:Lo autóctono y lo marginal.....	97
4.1.1	La industria cinematográfica: las políticas gubernamentales y lo cultural.....	98
4.1.2	Nosotros espectadores: Importancia social de la percepción crítica de la obra.....	101
4.2	El autor:.....	102
4.2.1	Nosotros autores: del rol del autor y su pensamiento crítico.....	102
4.2.2	Del oficio de autor.....	105
4.3	La obra:.....	106
4.3.1	Del cine-producto.....	107
4.3.2	La liberación del no-ser: Hacia un cine marginal.....	108
4.3.3	El espíritu de un cine marginal.....	109
CONCLUSIONES.....		113
BIBLIOGRAFÍA.....		116
ANEXOS .....		119
GLOSARIO.....		120

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia del cine, podemos encontrar obras cinematográficas con un grado tal de complejidad y profundidad, que se manifiestan como una constante revolución y afirmación de la expresión cinematográfica en su corpus filmico y teórico. Tales obras pueden incluso, en especial y necesariamente para quien pretende el estudio cinematográfico, llegar más allá de los límites formales de la estructura paradigmática, las convenciones históricas o la mera técnica para poner de manifiesto las inquietudes filosóficas del autor en torno al hombre, su origen, su entorno y las problemáticas devenidas de estas relaciones. En definitivas cuentas, aflora lo que podríamos llamar “filosofía cinematográfica”, el pensamiento cinematográfico del autor frente a la dimensión humana y espiritual de la vida. El contexto general de esta tesis se basa en esta premisa.

Cine y filosofía, entendidos tales como el quehacer del pensamiento, tienen un carácter en común como medios reflexivos y expresivos, una tendencia final, entre otras cosas, a ahondar en las problemáticas del hombre y su relación consigo mismo y su entorno específico. El principal interés de este estudio es abordar las problemáticas del ser latinoamericano, en su concepción filosófica, y su manifestación a nivel cinematográfico. Con esto se pretende recalcar el importante y necesario desarrollo del pensamiento cinematográfico latinoamericano para que nuestro cine refleje de forma auténtica nuestra identidad y condicionantes.

Para introducir el desarrollo de esta tesis es necesario recalcar la preponderancia de la imagen cinematográfica, más cuando los estudios de orientación fenomenológica del cine suelen generalmente no dar cuenta de esa esencia cinematográfica en la medida que manejan como referencia la percepción subjetiva del fenómeno.<sup>1</sup> Así pues, tal como indica Gilles Deleuze, “*no hay nada detrás de la imagen, todo proviene de ella*”. El teórico francés estudia la percepción cinematográfica sin relacionarla con ningún centro subjetivo; Abarca el aspecto filosófico con el mismo rigor, asociando y especificando cada uno de sus conceptos logrando así una densidad teórica en la que conviven en armonía el academicismo filosófico y la práctica cinematográfica. Es necesario describir la esencia cinematográfica desde la imagen, desde un pensamiento filosófico que agudice la percepción cinematográfica del fenómeno. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando el carácter mismo de lo filosófico, la perspectiva filosófica del estudio, se aleja de los cánones académicos generales y formales respondiendo más a una

---

<sup>1</sup> Marrati, Paola. “Gilles Deleuze. Cine y filosofía”, *Introducción*. [Traducción Emilio Bernini] Buenos Aires, Argentina. Primera edición, Nueva visión. 2003, 7 p.

experiencia “vivencial” en constante crisis, por lo tanto en movimiento, en donde los conceptos mantienen su objetividad, pero también se abren a la experiencia “geopolítica”, al pensar “ciudadano”, en la medida que éste manifiesta una forma autóctona, propia de relación entre el ser y su entorno específico?. Resulta fundamental para esta tesis plantear esta interrogante que propone dos partes del mismo proceso, partiendo de una en calidad de premisa para abarcar la otra como problemática.

El análisis filosófico de un cine que da cuenta de convicciones arraigadas en una forma de vida con aspectos sociológicos, culturales, y antropológicos originarios, propios o adquiridos, debe necesariamente tomar en cuenta esta situación para revelar de mejor manera esas relaciones. De aquí la necesidad de una visión filosófica que considere los aspectos “autóctonos” en el análisis del ser y su entorno. El punto de vista filosófico, que se enfoca específicamente a la corriente latinoamericana, tiene una clara inclinación por la experiencia vivencial por sobre la experiencia histórica, principalmente por que la filosofía latinoamericana, al igual que la misma Latinoamérica, es una filosofía joven; no presenta referencias históricas relevantes a través de las cuales decante y devenga el desarrollo de ella. Y este punto es coincidente también con el aspecto cinematográfico. No somos una región con una historia milenaria y claramente definida en unidades cronológicas a través de los tiempos. Sin embargo tenemos como región una historia única, conformada por una multiplicidad de vivencias en el tiempo. Es importante considerar la diferenciación entre nuestro carácter único y nuestra historia. Nuestro carácter único no responde al hecho unívoco sino a nuestra unicidad (multiplicidad de eventos únicos). Y nuestro carácter histórico responde a una historia común, a una historicidad. Es desde esta visión que se perfila este estudio.

En el estudio de Delleuze el aspecto filosófico debe ser concreto, necesita de la mayor objetividad, pues se aboca al fenómeno cinematográfico, al estudio de la imagen en sí. Sin embargo, el estudio del hombre y su entorno, caso de esta tesis, necesita de una mirada filosófica abierta pues el objeto de análisis no es un fenómeno cinematográfico concreto, sino un fenómeno “vivo” con manifestación cinematográfica. Parto a pesar de ello, desde Delleuze porque desconocer la esencia cinematográfica de, y en, la imagen sería un error para el estudio, pues es allí donde se llega y de donde se parte.

Lo que sí es necesario convenir es el perfil del análisis: este no pretende ser un estudio de una filosofía del cine, sino manifestar la necesidad de una “filosofía” para hacer cine. Es necesario comenzar a reflexionar sobre las convicciones propias, las verdades internas que nos mueven para realizar una obra cinematográfica. De otro modo no se podrá trascender del tecnicismo a una experiencia perceptiva que exprese nuestra visión del mundo. Y es esa convicción interna, esa fe en sí mismo, lo que finalmente transforma al cineasta en autor y a la película en obra. Hoy vemos más películas y mucho menos obras. Más historias y mucho menos autores. Considero entonces fundamental el desarrollo de nuestro pensamiento cinematográfico como realizadores con el fin de llegar a conformar una obra y transformarse en autor.

Dado el estado actual en el ámbito del pensamiento cinematográfico en Latinoamérica y Chile, donde existen evidentes brechas y vacíos filosóficos en los cuáles no se ahonda demasiado, este estudio se plantea como un aporte más para el análisis y la reflexión. La tarea principal de esta tesis es reformular y manifestar la importancia de un desarrollo del pensamiento cinematográfico, como medio revelador del autor, para llegar a una real comprensión de la realidad del hombre latinoamericano y su entorno específico.

La importancia de reconocer las implicaciones filosóficas de nuestro cine radica en revelar la mirada humana frente al mundo, desde una forma de vida propia, originaria, desde una “situación autóctona”. Es interesante por sobretodo el desarrollo de un pensamiento cinematográfico que, más que un análisis estructural que induzca a ideología o doctrina alguna, se manifieste como un pensamiento abierto y a la vez crítico acerca del individuo latinoamericano, en su dimensión humana. Porque el objeto de este estudio finalmente es siempre el ser humano y su entorno. Una relación de angustia constante, de búsqueda de armonía, sentido y equilibrio existencial allí donde conviven la materia y la inmaterialidad. Aquí, en esta misteriosa dimensión que habitamos.

## CAPÍTULO I

### LA CONCEPCIÓN FILOSÓFICA: EL SER LATINOAMERICANO.

#### 1.1 EL HOMBRE: LA CONDICIÓN DE SER LATINOAMERICANO.

El ser humano es definido, en el aspecto filosófico, por su condición de hombre (animal social). Cada individuo está condicionado por su realidad concreta. Este condicionamiento es en un sentido concreto, material, sin embargo, puede llegar también a afectar e inhibir las capacidades humanas e inmateriales del individuo. El pensamiento entonces pasa a ser el medio esencial para transformar en potencias las condicionantes del hombre.

En Latinoamérica, el pensar se transforma en un pensar crítico. Y esta lógica es necesaria pues nuestra filosofía se caracteriza por su profundo contenido social. Los aspectos sociales, políticos, educacionales, antropológicos o religiosos inciden fuertemente en la reflexión filosófica. Es desde el hombre oprimido, dominado, esclavo de su pensamiento desde el cual habla nuestra filosofía. Por eso es necesario establecer parámetros para el estudio del concepto del hombre Latinoamericano.

El concepto de hombre, en tanto ser humano e individuo natural, definido socialmente por su entorno, viviendo en grupos sociales determinados, adaptando sus capacidades para la vida en sociedad, tiene como herramienta directa de evolución a su raciocinio. Y este raciocinio es expresado en múltiples funciones, ya sea como la razón en función de su progreso material, la mejora en la calidad de vida, la comprensión de su desarrollo o como la razón en función de una forma de vida expresiva, ligada a las necesidades inmateriales, espirituales.

El desarrollo del pensamiento en sus múltiples aspectos de acuerdo a la naturaleza propia de hombre latinoamericano nos lleva directamente al desarrollo de nuestra filosofía, por lo tanto, es necesario explorar el ámbito filosófico para comprender mejor la esencia del concepto del ser latinoamericano. Por eso, más allá de hacer una presentación formal de las propuestas académicas de la filosofía latinoamericana, es necesaria una revisión de las relaciones esenciales que conforman el carácter conceptual del hombre latinoamericano.

## 1.2 FIGURACIÓN Y CONCEPTO DE LO LATINOAMERICANO.

En nuestros tiempos, “lo latinoamericano” suele asociarse a un término genérico, a una figuración del concepto. Hablar de lo latinoamericano pareciera remitir sólo a una situación geográfica, histórica, cronológica, pero el término es mucho más confuso a la hora de trascender de la figura conceptual a la concepción del mismo. Esto sucede porque, básicamente, en términos culturales, no se ha manifestado en la historia de nuestra Latinoamérica un desarrollo continuo del pensamiento humano que revele una autenticidad propia, que revele al hombre de acuerdo a su entorno específico, que revele la situación de nuestros pueblos de acuerdo a su época, un desarrollo permanente que los cohesione a través de su misma diversidad, que articule más allá de lo histórico la condición latinoamericana. Pero es esta misma condicionante la más decidora de las características filosóficas de Latinoamérica.

El individuo autóctono latinoamericano, colonizado, oprimido, **alienado** y marginado a lo largo de su historia, enfrenta hoy, en pleno apogeo postmoderno, nuevas y cada vez más implícitas estructuras de opresión acorde a los alcances tecnológicos y científicos que se han desarrollado en tiempos en donde predominan en la mayoría de las estructuras humanas términos como globalización, consumismo, e individualismo y donde prácticamente todas las culturas del tercer mundo, han sucumbido a la estandarización cultural y la mezcla de origen y masificación, haciendo que la línea entre lo público y lo privado desaparezca de manera sospechosa. Los pueblos latinoamericanos, oprimidos en un estado de perpetua minoría, con su identidad colectiva en crisis,<sup>2</sup> han manifestado esta situación en un estado de trance, la crisis permanente desarrollada de una forma embrionaria e involutiva, implosada.

La crisis revelada ante el trance no estalla desde la periferia hacia los centros de poder, y cuando las condiciones sociales lo han permitido, esta revolución pronto ha encontrado un mecanismo de poder mayor, un sistema de mayoría que cubre y manipula al ya superado.

Este estado de crisis permanente se presenta como una situación de suspensión, un movimiento lento y errático en aparente estancamiento que se expande y se contrae desde y hacia la periferia, hacia los márgenes del sistema

---

<sup>2</sup> Deleuze, Gilles. “*La imagen tiempo*”, *Capítulo VIII: Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento*. [Traducción Irene Agoff] Buenos Aires, Argentina. Primera edición, Paidós comunicación. 2005, 286-287 p.

como una especie de contra-sistema en silente calma, aunque esta calma no sea más que otro síntoma de aquella implícita opresión. Sin embargo, esta crisis manifestada en el trance, aunque se ignore, sigue viva, desarrollándose, adaptada a los relieves de las condicionantes sociales, culturales, económicas e históricas de su época.

Lo latinoamericano no debe ser percibido sólo como un término figurativo pues con esta conceptualización se anulan, se inhiben e ignoran las potencias de una condición viva y latente al asumirla como un elemento muerto, como un concepto perfilado y fijado en el devenir histórico. En este aspecto, existe también la suposición de que la concepción de lo latinoamericano yace remitida a un proceso histórico cultural específico, generalmente a los puntos más álgidos del proceso que, respondiendo a condicionantes explícitas de opresión como las diversas manifestaciones de, por ejemplo, el colonialismo, el imperialismo o el capitalismo, desataron la revelación de estas crisis, la respuesta de la masa colectiva, hacia el ente de opresión, al centro de poder, con el ignorado motivo del ansia de identidad, conformando lo público en un principio, la masa colectiva, y más tarde lo privado, la masa ausente que de esta forma atestigua su presencia, manifestada en individuos específicos producto de las respuestas represivas de las estructuras imperantes, lo cual ha vuelto nuevamente a mantener en el trance esta crisis no resuelta. De ahí la necesidad de confrontarla en profundidad.

Hoy por hoy, ciertos conceptos parecen obsoletos y carentes de sentido. Sin embargo las manifestaciones de esas concepciones siguen latentes en una forma nueva e hibridada. Es nuestra predisposición natural a estructurar, a condicionar, a la definición cerrada y su asociación histórica o simbólica que, nos la presenta en una primera mirada, engañosamente como una figuración. Es erróneo limitar un concepto filosófico vivo, encadenándolo a condicionantes que lo transforman en figura estática, sin progresión, sin evolución de su reflexión, de su pensamiento, de su desarrollo.

Las condiciones, ya sean sociales, culturales, históricas, políticas, religiosas o económicas, de una sociedad deben llevar necesariamente a una constante reflexión acerca de las condicionantes estructurales del concepto filosófico. De esta forma éste se transforma en un pensamiento vivo, es decir, en constante desarrollo, en constante movimiento con una esencia consecuente en el tiempo al ser ésta una concepción abierta, aún en procesos de crisis y trance. Una filosofía que concibe conceptos sólo como términos con valor rígido, los limita y los cierra.

Esta anti-figuración de lo latinoamericano no puede más que hacernos concientes de forma crítica de una situación autóctona identitaria y de un pensamiento vivencial propio, aún en estado de trance. Sólo así los límites que asocian la concepción de lo latinoamericano a una simple figura rígida serán rotos, articulando con esto un desarrollo del pensamiento cinematográfico siempre en necesario movimiento, como la vida misma de nuestros pueblos, por estancada que aparente estar. No es el hecho de que haya un estancamiento en el desarrollo cultural de nuestras naciones o no lo haya, sino el que los actores sociales lo asuman de esta forma o no. Evidentemente tanto la vida como el pensamiento nunca se detendrán y por eso es necesario tener autoconciencia de un nuevo aprendizaje que los desarrolle y los revele. Si la suspensión fuese total, la vida dejaría de serlo, por lo tanto nuestro cine necesita de una visión filosófica, viva y diversa, en términos de pensamiento cinematográfico, en constante movimiento, en permanente cuestionamiento. El reconocimiento de la crisis, en el plano del pensamiento cinematográfico, es el mejor síntoma de crecimiento, pues es esta misma crisis, y su confrontación, la que revela su vida.

### 1.3 CARÁCTER DEL PENSAMIENTO FILOSÓFICO LATINOAMERICANO.

Filosofar es reflexionar. La filosofía pretende reflexionar sobre las prácticas del hombre frente al mundo, en el plano del pensamiento humano. Por tanto, hablar de filosofía es hablar del hombre, pues es el hombre finalmente el objeto de estudio; no la realidad misma, sino el hombre en su realidad particular. Pero la filosofía no debe plantear sólo una reflexión, sino una participación del hombre en la transformación del mundo que lo rodea, justamente a través de la visión crítica de su realidad.

Constantemente en la historia de nuestro pensamiento asoma una y otra vez la interrogante sobre la existencia de una filosofía latinoamericana como tal. Los debates filosóficos más fructíferos, por otro lado, han salido de estas interrogantes tan particulares propias de un supuesto de inferioridad latinoamericana.

*Augusto Salazar Bondy* postuló que nuestra filosofía en términos formales no existe. Lo que tenemos es una filosofía inauténtica, imitadora y con valores ajenos. Se absorben sin cuestionamientos todas esas propuestas

de inautenticidad, asumiendo como paradigma nuestro una concepción extraña a nuestra realidad material y espiritual.

*“La filosofía fue traída por los españoles porque estos vinieron a conquistar y a dominar la tierra americana e importaron con ellos las armas intelectuales de la dominación. No puede extrañarnos, entonces, que en gran parte el examen de la filosofía hispanoamericana se convierta en el relato de la llegada de la filosofía occidental a nuestros países y de su paso por ellos, la narración del proceso de la filosofía europea en América hispanoindia, más que el de una filosofía generada en nuestro propio ambiente espiritual, de una filosofía de nuestra América”.*<sup>3</sup>

Si se entiende la filosofía como aquel discurso del sujeto culto que se ha encontrado a si mismo, podemos decir que el hombre latinoamericano no tiene filosofía original, pero esto es porque justamente el ser latinoamericano se encuentra al margen del sujeto cultural. El carácter ambiguo de nuestra filosofía es el tema, más allá de su propia existencia, y los debates filosóficos deben ir orientados a la estética de nuestro pensamiento, a la forma, y por supuesto al método.

Sólo comprendiendo la marginalidad del desarrollo del pensamiento latinoamericano podemos llegar a un auténtico sujeto cultural y no limitarse solamente a repetir e imitar una cultura que no nos corresponde por ser ajena, cobijados en la ingenua idea de que ésta es universal, unívoca.

Por otro lado, hablar de filosofía es también hablar de Historicidad. La historia del desarrollo humano, el hombre enfrentado a los hechos.

*“1492 es la fecha del nacimiento de la Modernidad como concepto, el momento concreto del origen de un mito de violencia sacrificial muy particular y, al mismo tiempo, un proceso de "en-cubrimiento" de lo no-europeo”.*<sup>4</sup>

La constitución periférica de Latinoamérica comienza con el descubrimiento. La evolución ambigua del hombre latinoamericano es la que debe ser llevada a una situación histórica concreta; el dominio del pensamiento europeo desde

---

<sup>3</sup> Salazar Bondy, Augusto. *“¿Existe una filosofía de nuestra América?”*. Distrito Federal, México. Primera edición. Siglo veintiuno editores. 1968, 38p.

<sup>4</sup> Dussel, Enrique. *“1492, El encubrimiento del otro: Hacia el origen del mito de la modernidad”*, Palabras preliminares. La Paz, Bolivia. Primera edición. Plural editores. 1992, 7 p.

la conquista y la colonización implantó una forma de pensar desde intereses culturales propios de la civilización dominante. Tras el período de independencia política de los países latinoamericanos, se hace necesario el intento de una independencia del pensamiento de la cultura colonial y para ello se buscan modelos ideológicos de países modernos, ajenos a la realidad latinoamericana, lo que sólo logra un cambio a una nueva forma hibridada de subordinación. El mayor desafío del pensamiento filosófico en Latinoamérica ha sido poder superar la subordinación cultural de los pueblos latinoamericanos, liberar ese encubrimiento. El problema histórico radica en el choque de un indigenismo autóctono que intenta trascender y una cultura moderna, transformada ya en un mito sacrificial, que se impone en todos los ámbitos de la vida del individuo. La filosofía latinoamericana no es producto de un encuentro sino de un choque cultural determinado en el acto violento.

*“El filosofar latinoamericano nace delante de todos, desnudo y flaco, como un huérfano desvalido. Su origen es desconocido, no sabe a quien acudir, ni siquiera tiene parientes pobres que lo recojan. No es que no se base en ninguna tradición. Entonces no podría existir. Pero tiene que echar mano de una tradición lejana, extranjera. Desde que nace esta vertido hacia Europa. Nada puede exhibir de sus ancestros”.*<sup>5</sup>

El pensamiento filosófico en América latina no responde a un sentido del academicismo, sino que interpreta la realidad con la finalidad de readecuarla, de transformarla a partir del reconocimiento de su carácter marginal y social, razón por la cual tiene un sentido político. No es sólo producto de un fenómeno cultural sino también étnico, y se refleja en su apertura a otras fuentes informales de desarrollo como los mitos, el folklore, el misticismo y lo mágico.

Dentro del desarrollo filosófico en Latinoamérica, la cosmovisión indígena, una de tantas manifestaciones diversas de los valores filosóficos, tiene una forma de comprensibilidad a través de una comunicación directa con el universo y el mundo, lo que deriva en una visión del cosmos por un lado en un nivel místico, a través del sentido de trascendencia en donde la vida refleja un valor religioso y sagrado y por otro en un nivel concreto donde la naturaleza misma adquiere un valor de fecundidad, una significación natural de sabiduría y desnudez materna, ante la cual el ser debe adaptarse y conformar una simbiosis que desarrolle

---

<sup>5</sup> Miro Quesada, Francisco. *“Despertar y Proyecto del filosofar latinoamericano”*. México. Fondo de Cultura Económica, D.F. 1974, 25 p.

su propia experiencia vital a través del respeto y la veneración. El sentido cultural de esta manifestación integra los valores de las raíces humanas y naturales del hombre.

La carencia de una experiencia histórica mayor en desarrollo filosófico, en un sentido moderno (ej: orígenes en la filosofía griega en Europa), hace que el pensamiento latinoamericano parta de una base experiencial. La realidad latinoamericana es una realidad viva y funcional. La natural conciencia de una situación sociopolítica de injusticia y dominación generalizada en los pueblos de Latinoamérica, ha llevado, en muchos casos tardía y erróneamente, a depender de ideologías y doctrinas lejanas, tanto religiosas, como sociales, económicas y políticas que pretenden una toma de conciencia impulsando ideales humanos universales pero que por otro lado contradicen la realidad social de nuestros pueblos degenerando poco a poco la práctica de tradiciones originarias y engendrando una cultura mestiza que, finalmente, no representa ni la idea original ni la idea impuesta. La toma de conciencia, el desarrollo del pensamiento, toma un rumbo estático, se transforma en una búsqueda evasiva de la realidad.

Nuestra dependencia cultural nos hace evolucionar de manera hibridada. Por un lado, paralelamente pero en condiciones de retraso, recibimos y asimilamos como propia la experiencia cultural ajena, inhibiendo el desarrollo de la experiencia cultural originaria y dejándola en un estado de figuración, por lo que presentamos una marcada dependencia de lo ajeno. Por lo mismo, nuestras condiciones de retraso, propias del subdesarrollo, tienden a la asimilación superficial de la experiencia cultural, concretándose en la imitación de este valor ajeno. Este afán de imitación lleva a una interpretación inauténtica de nuestra realidad produciendo una alienación cultural donde se ignora lo propio en virtud de lo ajeno. Existe el conocimiento de lo propio pero no una apropiación de lo nuestro.

La filosofía latinoamericana debe formar una nueva cultura para un hombre distinto, un nuevo orden cultural que fomente la creación de nuevos modelos culturales nacidos en la propia identidad latinoamericana y también abiertos a la identidad global del resto de la humanidad. Es esencial que el hombre latinoamericano acepte y abrace la idea de que no puede comprenderse a si mismo si no comprende al indio, al mestizo, a los rostros múltiples de una Latinoamérica oprimida. De esta forma comprenderá su situación inhibida, limitada por el encubrimiento en un rostro ajeno, su condición marginal y el enorme potencial humano de ésta.

## 1.4 ROSTROS DE AMÉRICA LATINA.

El hombre latinoamericano se define en su entorno social. La comunidad es la esencia humana. El ser latinoamericano en su aspecto conceptual se define en el pueblo. Pero a qué se denomina efectivamente “el pueblo” latinoamericano, un concepto que pareciera tan superfluo, tan etéreo. Para este estudio tomaremos la denominación filosófica latinoamericana: *Enrique Dussel* define al pueblo como una multiplicidad de rostros que juntos conforman el uno del pueblo, y este pueblo es un gran bloque social, el bloque social de los oprimidos, los excluidos, los incomunicados, los otros.<sup>6</sup> Un uno múltiple, diverso, unificado por su condición marginal. De esta multiplicidad de aspectos sociales y culturales, podemos definir con claridad el perfil histórico y el carácter social del hombre latinoamericano.

### 1.4.1 EL ROSTRO INDÍGENA.

Los múltiples rostros del indígena y su visión originaria del mundo, componen un ser colectivo en la realidad latinoamericana. Por mucho tiempo el hombre indígena latinoamericano fue descartado como concepto de raza del género humano, atendiendo a una figura de esclavitud de la cual también han sido víctima el hombre de raza negra. La esclavitud puso en duda el rasgo de desarrollo humano del individuo, justificando así el derecho a la conquista, a la suplantación de su hegemonía territorial, a la suplantación de sus creencias religiosas y de su desarrollo cultural. Mutilada espiritualmente y destituida de su propio ritmo evolutivo, la raza indígena sigue viva como realidad biológica, pero inhibida en su ideal espiritual.

El primer hombre dominado de Latinoamérica es el hombre indígena. Sistemáticamente reducido en número, “adoctrinado” religiosa y culturalmente en su inconciente colectivo, aniquiladas las elites, el indígena sobrevivió sin poder revivir el esplendor de su pasado. A pesar de su tenaz resistencia durante siglos, su vida y existencia quedó profundamente afectada.

En Chile, como en casi la totalidad de Latinoamérica, el hombre indígena es brutalmente incorporado a la sociedad colonial, ya fuera dentro del sistema de encomienda que dio pie a la explotación gratuita del trabajo indígena, dentro de los repartimientos agrícolas y mineros donde miles murieron a causa

---

<sup>6</sup> Dussel, Enrique. “1492, *El encubrimiento del otro: Hacia el origen del mito de la modernidad*”, *Epílogo: los rostros múltiples del pueblo uno*. La Paz, Bolivia. Primera edición. Plural editores. 1992, 149-150 p.

de la sobreexplotación, o recibiendo salarios de hambre como sirviente en las haciendas, la época colonial dominó a los indios de manera violenta y sistemática.

El hombre indígena debió recomponer totalmente su existencia para sobrevivir en una inhumana esclavitud encubierta, aunque al menos consintiendo un cierto uso comunitario de la tierra y una vida en comunidad. La destrucción de la comunidad como modo de vida, ya en la época de Independencia, terminó por establecer una concepción “moderna” de vida ciudadana, implantando la propiedad privada en los campos e imponiendo la soberanía de una floreciente emancipación con conceptos modernos que fundaron el “Estado- nación” que conocemos hoy y que terminó por inhibir de manera drástica el desarrollo cultural del pueblo indígena en Latinoamérica. Se puede constatar fácilmente que la gran mayoría de las concepciones de las civilizaciones modernas, destinadas a presentar una condición feliz y plena del hombre, basan sus preceptos más básicos en la disgregación de las razas, en la degeneración del género humano, para lograr su expansión. A pesar de todo y aún hoy en día, el sentimiento de universalidad que resalta en el rostro indígena, su visión cósmica de la vida y la relación de fraternidad con la naturaleza que caracteriza su pensamiento general, presenta una forma original, renovada y auténtica de hombre contenido en una síntesis biótica y espiritual.

#### 1.4.2 EL ROSTRO DEL AFRO- LATINOAMERICANO.

La más cruel de las historias de opresión de la modernidad, es la del esclavo africano. Despojados de su pacífica vida como campesinos y llevados como bestias para ser comercializados, la trata cobró la vida de millones de hombres y mujeres cuantificados como mercancía, como nunca antes se había hecho con raza alguna en la historia de la humanidad. Con el mismo tesón que el indígena, la raza africana resistió y en muchos casos logró su libertad gracias a la lucha.

En Latinoamérica el esclavo africano luchó por muchos años contra el dominio colonial en Brasil (con los **quilombos**), o en Jamaica, así como en casi toda Centroamérica, donde se refugiaba del dominio británico. Todo intento de emancipación era desarticulado brutalmente.

Las raíces del hombre africano hoy son perfectamente identificables en Brasil, Colombia, Ecuador, las costas caribeñas y todo Centroamérica. El hombre

afro-latinoamericano conserva hasta el día de hoy su legado cultural manifestado desde expresiones musicales hasta ritos religiosos arraigados profundamente en su identidad autóctona. La doble cara de la modernidad, por un lado en una forma expresamente libre y por otro esclavizada, se refleja hasta el día de hoy en todas las violentas represiones a cada uno de los múltiples rostros oprimidos del pueblo latinoamericano.

### 1.4.3 EL ROSTRO DEL CRIOLLO.

El hombre criollo, hijo de españoles y nacido en América, se transforma también en un hombre oprimido, por que a pesar de ser parte de la elite nativa, conocedor de su tierra, desarrolla una conciencia de emancipación.

Siendo la clase hegemónica a comienzos del siglo XIX, de un bloque social ambiguo y contradictorio compuesto por indígenas, esclavos africanos, **mulatos**, **zambos** y **mestizos**, logró que el pueblo se levantara en armas contra la dominación colonial. La emancipación cobró vida en las gestas del pueblo latinoamericano.

El hombre criollo, se reafirma como grupo social dominante, en la lucha y protagonismo por la independencia político- cultural, pero el proyecto emancipador latinoamericano, con elaboradas ideas de modernidad adaptadas al contexto latinoamericano, malamente pudo asumir o subsumir los proyectos históricos del pueblo, por lo que pronto se fisuró internamente. La conciencia de ser dependientes cultural e ideológicamente, no bastó para sostener el proyecto emancipador pues hacía falta un proyecto de desarrollo que liberase esta dependencia y claramente el que existía era un pensamiento impostado fundado en logros suscitados en contextos alejados de la realidad latinoamericana. Esa fue una cuestión de la que no logró hacerse cargo el hombre criollo finalmente, pues la realidad universal que presenta el mito de la modernidad no es tal, así como no lo son las ideologías unitarias. La idea de unificación latinoamericana suele confundirse erróneamente con la idea de Latinoamérica como una región unitaria, estructurada como una sola región cultural y no como una multiplicidad de regiones, pueblos y culturas unificadas geopolíticamente.

#### 1.4.4 EL ROSTRO DEL CAMPESINO.

El hombre campesino se define por su relación con la tierra, por su condición rural. Indígenas que, de una u otra forma, han abandonado sus comunidades, mestizos empobrecidos, campesinos que trabajan su tierra para sobrevivir, pequeños propietarios de terrenos que venden sus especies con escasa posibilidad de competencia o ganancia productiva, temporeros y trabajadores ocasionales para la industria rural, mal pagados y explotados, son todos diversas caras de los hombres dedicados al trabajo de la tierra.

Hacia principios del 1900, más de la mitad de la población en Latinoamérica vivía en el campo. Vivían subyugados al latifundio, a la explotación del patronado. En algunas regiones se producen verdaderas revoluciones como la de los campesinos sin tierra del Brasil, millones de **nordestinos** que deciden ocupar las tierras ilegalmente. El desarrollo industrial y el avance de la modernidad, hace que miles de campesinos constantemente emigren a la ciudad ante la escasa posibilidad de desarrollo en el campo. Este fenómeno se transforma en una característica más del bloque marginal de las grandes urbes, los rostros miserables de la época del capitalismo.

#### 1.4.5 ROSTROS DEL CAPITALISMO: DEL OBRERO Y DEL MARGINAL.

##### **Del rostro obrero:**

El fenómeno de la revolución industrial llegará a América Latina desde el capital mayor, a finales del siglo XIX, tardíamente y como un capital débil y dependiente del capital mayor. Esta situación revela al hombre obrero, como un hombre sobreexplotado y mal remunerado, en merced del “tributo” al capital mayor desde el más débil. Latinoamérica, así como África y Asia, es hoy la región más explotada del capital mundial, es la otra cara de la modernidad, son los miserables de nuestros tiempos. La mayor acumulación de capital produce a su vez mayor acumulación de miseria y por tanto aumento de la masa proletaria. El proletariado se transforma en la masa obrera deveniente del desarrollo industrial, El hombre obrero es el hombre pobre urbano, muchos también campesinos, hombres pobres rurales, que se ven obligados a emigrar a las urbes en busca de trabajo. En su *Aportación a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, Karl Marx define al proletariado:

*“El proletariado no comienza a existir como tal hasta que se inicia el desarrollo industrial, porque no es la pobreza como resultado de factores naturales, sino la pobreza generada artificialmente la que constituye el proletariado.”*<sup>7</sup>

La acumulación de riqueza de los centros de poder (Europa, Norteamérica) es la creciente miseria, abuso de trabajo, esclavitud y degradación ética y cultural de las regiones periféricas, es decir, aquellas que producen su propio capital. Este fenómeno, que se repite en todo ámbito, permite comprender la miseria del pueblo latinoamericano.

### **Del rostro marginal:**

El hombre marginal es aquel que está fuera de la masa laboral periférica. La debilidad estructural del capital periférico (industrial, de servicios, transnacional y financiero), no puede subsumir la enorme sobrepoblación de masa laboral así como la sobre explotación del obrero asalariado, lo que motiva el creciente aumento de la conurbación marginal en los grandes centros urbanos. Este fenómeno es hoy fruto de una sociedad cobijada en un “capitalismo tardío”, el rostro más injusto y violento del capitalismo periférico. La vida del hombre marginal tiene cada vez mucho menos accesos culturales y desarrollo social; continúa en una profunda miseria. Es el “otro rostro” actual del mito de la modernidad en Latinoamérica. Pero la necesidad de una salida a la creación y desarrollo de una cultura propia, donde el pueblo (todos los múltiples rostros del uno) forje su desarrollo, se abrirá paso inevitablemente. Sobre esta pretensión cultural impactará una modernización latinoamericana que ignora su propia historia.

### **1.4.6 EL ROSTRO Y PAPEL DEL MESTIZO.**

Históricamente el mestizo se constituye después del indígena y del esclavo, pero la importancia de su connotación ha hecho que lo estudiemos de forma separada:

El mestizo, hijo del hombre español y de la mujer indígena, se constituyó en el nuevo habitante del continente recién conquistado, en cuya ambigüedad Latinoamérica desarrollará su historia cultural, social y política. A diferencia del africano o el asiático, la mayor parte de la población latinoamericana actual no tiene una identidad cultural o racial clara. El mestizo latinoamericano ni es

---

<sup>7</sup> Rossellini, Roberto. *“Un espíritu libre no debe aprender como esclavo”, Capítulo I: El nacimiento del mundo contemporáneo: la teoría del capital y el renacimiento del proletariado.* [Traducción José Luis Guarner] Barcelona, España. Primera edición. Paidós. 1977, 24 p.

amerindio ni es europeo. Por lo tanto debe empezar por reconocerse como lo que es: una mezcla de ambos. Rechazado por el indígena, por sus aires señoriales y despreciado por el europeo como individuo de segunda clase, el hombre mestizo es el portador de la contradicción vital en relación a la cual se origina la autenticidad e identidad latinoamericana, es en torno a su figura que se forja la figura cultural de América latina. Una figura excluída, marginal, pues si bien el hombre mestizo no ha sufrido las opresiones de los campesinos, las subyugaciones de los indios ni la esclavitud del afroamericano, es igualmente un rostro dominado y oprimido. Desde la época colonial, la cultura mestiza pretendió la realización de América latina. Pero esta pretensión ha sido desde siempre de carácter subyugatorio pues existe una situación estructural de dependencia tanto cultural como económica y geopolítica, que proviene desde la perspectiva foránea tanto como de la local.

Hoy pareciera existir dos tipos de Latinoamérica, una “oficial” en donde rigen las instituciones, el estado, y la cultura **exocéntrica** y por otro, una Latinoamérica marginal, multiforme, extra y contraoficial, de lógica comunitaria, con multiplicidad de expresiones locales, economías clandestinas, tradiciones, cultos, y devociones híbridadas.

Latinoamérica es, mayoritariamente una multiplicidad de pueblos, culturas y etnias que conforman un gran bloque social, y ese bloque social es de individuos oprimidos. El mestizaje y sus características son la esencia del rostro actual del hombre latinoamericano, pues la figura del mestizo encierra la gran contradicción de nuestra sociedad: la contradicción de la sociedad moderna, de la modernidad. Por un lado pretendemos en un afán emancipatorio, ser modernos, afirmándonos en una idea de superioridad, una condición señorial, europeizada, tratando de borrar toda huella o herencia marginal, todo origen matriarcal, toda raíz **malinche**. Pero somos también víctimas marginales del poder moderno al que nos aferramos pues nuestra condición mestiza nos exige la afirmación de nuestro doble origen: somos también amerindios. Así como en el rostro del mestizaje sobresalen los rasgos del indígena, en el hombre latinoamericano sobresale por naturaleza una ascendente amerindia. Y lejos de tener ella un carácter denigrante, comprende una cultura nutrida de realidades y expresiones diversas, fusionadas, de costumbres híbridadas que generan una especie de mestizaje en un sentido cosmológico, en una síntesis viviente. Es desde esta condición que debemos primero reconocernos.

*“La eliminación de la antropofagia en todos sus niveles. El interés individual como ley del hombre, es la ley del antropófago: Las ideas dominan, reaccionan, queman gente en las plazas públicas, suprimamos las ideas y las otras parálisis, por las rutas; creer en las señales, creer en los instrumentos y en las estrellas”.*<sup>8</sup>

Y en cuanto a nuestra filosofía, su originalidad radica justamente en esta condición mestiza. Ello implica una renuncia a un afán de superioridad y la opción por un pueblo oprimido, por una condición mestiza como punto de inflexión. Ese es el camino para descubrir la esencia de nuestra humanidad, de la hermandad como pueblos en nuestra diversidad.

*“Hasta que no se haga andar al indio no comenzará a andar bien la América.”*<sup>9</sup>

*“El afán de dominio material sobre otros pueblos es lo que ha producido la muerte de las civilizaciones. No hay por eso sino una sola posibilidad de salvación; dejar de lado el afán de supremacía y discriminación y abrirse a todos los pueblos .Y en esta nueva historia que será la historia del futuro, América latina tiene un papel especial que cumplir, un mensaje que proclamar: el papel del mestizaje como fuente de unión entre los hombres.”*<sup>10</sup>

## 1.5 RELACIONES ESENCIALES.

Latinoamérica, en su origen antropológico, es un espacio geográfico en donde el hombre se establece y restablece en torno a su propia naturaleza y a aquella que lo envuelve. El individuo no existe concretamente sino en la relación de asociación, que lo constituye como ser humano. En palabras del pensador *Rodolfo Mondolfo*, cuyo discurso me tomo la libertad de readecuar:

---

<sup>8</sup> De Andrade, Oswald. *“Manifiesto antropófago”*, *Revista de antropofagia*, año 1, nº 1, 1928. Brasil. Historia de la traducción en América latina. Canadá, 2004. [en línea]. Disponible en el sitio web: <http://www.histal.umontreal.co/espanol/documentos/manifiestoantropofago.htm>

<sup>9</sup> Martí, José. *“Nuestra América”*. *Carta al Sr. D. Joaquín Macal, Ministro de Relaciones Exteriores*. Guatemala, 11 de abril de 1877.

<sup>10</sup> Miro Quesada, Francisco. *“Despertar y Proyecto del filosofar latinoamericano”*. México. Fondo de Cultura Económica, D.F. 1974, 227,228 p.

*“La existencia del sujeto no es menos que la práctica de la realidad de su vida social. Y los hombres, que en cierto aspecto son un “volverse del mundo”, lo son también en “desenvolverse del mundo”. Su desarrollo radica en la oposición consigo mismo lo que le impone un permanente cambio.”* <sup>11</sup>

El hombre latinoamericano, en tanto perteneciente, es deveniente de la naturaleza, siendo ella la que lo moldea vivencialmente, y esto se transforma en una de las grandes diferencias culturales con otras regiones no periféricas o dominantes, pues es la raíz existencial y antropológica de esta relación la base del pensamiento latinoamericano. Este pensamiento tiene como característica una racionalidad asentada en lo vivencial que traspasa lo histórico y lo racional mismo en el sentido del conocimiento teórico, del término académico. Esta característica se arraiga en una estrecha ligazón mística y cosmológica. Son las relaciones entre el hombre y su mundo como entorno vivencial, entre el hombre y la naturaleza misma y finalmente entre el hombre y el espíritu que surge de si mismo y su tierra, (hombre-vida, Dios/ hombre, hombre/ mundo, hombre/ tierra), las que desarrollo a continuación en el entendido que mucho del pensamiento filosófico del hombre latinoamericano proviene de estas relaciones.

### 1.5.1 LA RELACIÓN HOMBRE- VIDA Y HOMBRE- ESPÍRITU:

El espíritu forma parte de la estructura humana, la culminación del desarrollo del hombre es su espiritualidad, la realización intelectual mayor del hombre se encuentra cuando todas sus capacidades captan su ambiente como realidad objetiva, lo complejo de este proceso es que se realiza de forma perceptiva y humana. Cuando el ser puede explicitar sus ansias. El ansia mayor del hombre es la libertad y la plenitud espiritual. El ser espiritual se desarrolla en el ansia, no en la libertad misma, ni la plenitud misma, sino en el perfeccionamiento de su búsqueda, la perfección es un ideal que trasciende en la muerte. Pero el hombre es un ser para la vida, no para la muerte pues es la vida lo que define al ser humano.

La vida, biológicamente, temporalmente, es un escenario inestable y vulnerable en donde todo cambia. Su equilibrio y permanencia radican en la potencia impetuosa de su misma existencia. El hombre, inmerso dentro de este mundo, abraza la vida desarrollándose biológicamente para alcanzar la plenitud de la existencia en su facultad creadora. El hombre latinoamericano busca su

---

<sup>11</sup> Rocha, Glauber. *“Revisión crítica del cine Brasileño”, capítulo II, El mito: Límite.* La Habana, Cuba. Ediciones ICAIC. 1965, 35-36 p.

desarrollo creador en una simbiosis integral en donde la existencia y la realidad tienen un sentido esencialmente cosmológico. En primer lugar se es, y se trata de ser viviendo en interacción con la naturaleza propia y la que rodea. Esta interacción es una relación de dependencia basada en el respeto y la comunión, transformados culturalmente en rito y mito, para desde allí acceder a la vida espiritual como la vida atemporal, el presente. La vida es parte estructural del hombre, y el espíritu de ella como el del hombre, está presente en todas sus manifestaciones, negativas o positivas, tanto que esta vida espiritual se transforma en la culminación del desarrollo humano.

### 1.5.2 LA RELACIÓN HISTÓRICA, HOMBRE- MUNDO:

Sujeto-naturaleza y sujeto-histórico determinan al hombre como hombre en su identidad y en sus diferencias. La diferencia en Latinoamérica radica en lo “geo-histórico”, pues esto es lo constitutivo de la condición latinoamericana y lo que ontológicamente consideramos el “ser latinoamericano”. Una inmanencia originaria que el devenir temporal histórico no diluye, al contrario, acentúa. Nuestro pasado está siempre presente, aunque lo encubramos. Las actividades vitales frente a los hechos determinan la sustancia de lo histórico. El tiempo forma parte de los hechos históricos. Pero la historia humana es un desarrollo.

Para el europeo sólo el ser individual es real y el mundo es su imagen; Es el caso de *Martin Heidegger*, que describe la época moderna como “*un doble movimiento por el que el hombre se vuelve sujeto y el mundo se vuelve imagen. Éstas son las dos caras de la representación, que es el real fundamento ontológico de la modernidad.*”<sup>12</sup> Pero el ser individual es también el ser social, ascendente predominante en Latinoamérica, y el que desde la llegada de los conquistadores y el aniquilamiento de los diversos pueblos indígenas y sus formas de existencia y coexistencia, detiene brutalmente su desarrollo y florecimiento cultural para serle impuesto uno ajeno que, a pesar de complementario, se contrapone e ignora totalmente la experiencia del originario.

---

<sup>12</sup> Marrati, Paola. “*Gilles Deleuze. Cine y filosofía*”, *Cine y percepción*. [Traducción Emilio Bernini] Buenos Aires, Argentina. Primera edición, Nueva visión. 2003, 33 p.

*“Los dos grandes proyectos de renovación filosófica en Europa de comienzos de siglo, el de Bergson y el de Husserl, tienen precisamente como punto de partida común, la necesidad, por un lado, de colmar la fractura entre la conciencia y sus imágenes y por otro, entre el mundo y sus cosas, y abandonar así las querellas del idealismo y del materialismo para volver a fundar la filosofía sobre un terreno más cercano a la experiencia.”*<sup>13</sup>

Es así que la filosofía latinoamericana se funda bajo los preceptos de la experiencialidad, dejando de lado el prejuicio de lo histórico y la visión del mundo como representación, para establecer relaciones entre el hombre y el mundo entendidas éstas en su aspecto vivencial, lo que acerca al mundo como ente vivo, como múltiples variaciones cambiantes de la naturaleza y al hombre latinoamericano adaptado como ser social e individual a su entorno.

### 1.5.3 LA RELACIÓN HOMBRE- TIERRA:

La relación que existe entre la naturaleza y el ser, siendo fundamentalmente antropológica, arraiga sus raíces en una relación de interioridad, una interioridad que no se basa en un racionalismo intelectualizado, sino que confirma el contenido de la “inteligencia viviente” latinoamericana: el concepto de tierra en lo latinoamericano tiene una ligazón de poder, pero no un poder material sino uno entrañado, constitutivo de una doble dimensión cuerpo-alma.

La tierra tiene para el hombre un espíritu y una mística que crea condiciones especiales en él. Las fuerzas de la naturaleza influyen de forma fisiológica entre el ritmo del hombre y el ritmo de la vida. El hombre latinoamericano, se entiende como nativo de su tierra siendo ésta su soporte natural, estableciendo una relación simbiótica de unidad. Ancestralmente el originario ve la tierra como fuente de la vida, lugar de donde viene y hacia donde vuelve la vida, lugar de fecundidad, que también lo es en el sentido del alimento, extraído con sus manos y depositado para su germinación, y que lo es también en un sentido cosmológico, religioso, espiritual. Por esta razón el desarraigo de sus tierras se transforma en un problema humano y social. Desde los períodos de la conquista que esta fractura expuesta tiene como resultado una angustia permanente producida por la desarmonía, por el desequilibrio desatado por una visión suprimida y una marginalidad impuesta.

---

<sup>13</sup>Marrati, Paola. *“Gilles Deleuze. Cine y filosofía”, Cine y percepción.* [Traducción Emilio Bernini] Buenos Aires, Argentina. Primera edición, Nueva visión. 2003, 35 p.

La tierra supone el centro fecundo y el origen, tiene un sentido espiritual que liga al originario con sus mitos, rituales y tradiciones. El hombre es parte comunitaria de los seres de la naturaleza. Por estas razones es que al reivindicarse los derechos del hombre latinoamericano en su diversidad cultural o el sentido místico de sus creencias, es preciso comenzar por la reivindicación categórica del derecho a la tierra a la que pertenece.

#### 1.5.4 LA RELACIÓN DIOS- HOMBRE:

En Latinoamérica, los pueblos indígenas siempre fueron y han sido creyentes. Su sentimiento religioso es una condición dominante. La característica en que hay que convenir es que existe una gran variedad de creencias y por lo tanto una concepción de Dios múltiple. Dios siempre ha estado en la tradición latinoamericana; manifestado en diversas formas así como en una multiplicidad de universos. Un Dios viviente y multi-universal.

La concepción clásica del Dios extraída del occidente es impuesta con la llegada de los conquistadores y las misiones. Se impone brutalmente una concepción estática y moralizada de Dios, entregada a través de una lógica religiosa del miedo y desconociendo la figura originaria del ser supremo. Dios siempre estuvo y ha estado presente en lo indígena. Pero para comprender a ese Dios se debe repensar a Dios. La cosmología latinoamericana nos muestra un Dios que no es una figura inmóvil y única, sino que convive en cada comunidad como un ser supremo o una diversidad de ellos. Su existencia como lo perfecto es necesaria para el hombre latinoamericano lleno de miedos y esperanzas . Luego de la conquista Dios adquiere un valor aún mayor pues supondrá una mitologización de las necesidades del latinoamericano.

#### 1.6 HACIA LA FILOSOFÍA DEL OTRO.

Históricamente, el pensamiento filosófico latinoamericano ha estado dominado por las estructuras eurocéntricas lo que implica que los modelos de razonamiento, sean inadecuadamente introducidos en un afán por perseguir categorías filosóficas distintas a la realidad que las produce, cayendo en un regionalismo deficiente en contenido y subvalorado en su forma, pues la realidad geo-política e histórico-social de Latinoamérica tiene sus propias características y

esta imposición de un modelo tradicional filosófico deja de lado el pensamiento originario, en sus ansias de universalidad.

En primer lugar el hombre latinoamericano es el ser excluído, explotado, el ser oprimido de la sociedad. Por lo tanto el hombre latinoamericano es un ser marginal, incomunicado y en la periferia de los centros de dominio. El pensamiento filosófico latinoamericano surge de la discriminación y esto queda en evidencia en sus problemáticas fundamentales. Reconocerlo como tal es esencial dentro de los pasos para definir la visión de una filosofía latinoamericana.

En segundo lugar el hombre latinoamericano es de condición mestiza, encubriendo ésta en su raíz criolla, señorial. Por lo tanto el hombre latinoamericano es, además de marginal, un ser hibridado de origen autóctono, es decir, un ser mestizo. Reconocerse en este aspecto es fundamental para definir al hombre latinoamericano. Somos seres contradictorios, alienados y dependientes de una cultura hegemónica y a la vez luchando por desprenderse de ella, en ocasiones

sin fundamento conciente; la razón del explotado se transforma en un sinrazón, así como el ser en un no- ser. Estos son vestigios casi imperceptibles de la brutal desintegración cultural a la que fue, y ha sido aún, sometida Latinoamérica. Y este **sincretismo** se transforma en una forma de ser necesaria para la sobrevivencia.

*“El mestizo no quiere ser indio, ni español. Tampoco quiere descender de ellos. Los niega. Y no se afirma en tanto que mestizo, sino como abstracción: es un hombre. Se vuelve hijo de la nada. El empieza en sí mismo (...) Nuestro grito popular nos desnuda y revela cuál es esa llaga que alternativamente mostramos o escondemos, pero no nos indica cuáles fueron las causas de esa separación y negación de la Madre, ni cuándo se realizó la ruptura”.<sup>14</sup>*

En tercer lugar el hombre latinoamericano es un individuo de múltiples matices culturales. La sociedad latinoamericana no es unitaria; es una multiplicidad de comunidades, cada cual con su identificación propia, las que comparten experiencias en común. Por lo tanto el hombre latinoamericano es un ser que basa su mundo cultural en su vivencialidad. La historia del mundo latinoamericano es la historia de sus vivencias más que de los hechos históricos que la componen.

---

<sup>14</sup> Paz, Octavio. “El laberinto de la soledad”, 1950. FCE, México. Edición 1973, 78-79 p.

Estas tres características principales, en lo general, transforman la comprensión del pensamiento filosófico en Latinoamérica, repensando la idea moderna del filosofar. Hablamos desde el ser periférico, al margen de los centros de dominio, de poder. Este ser es dominado, oprimido en todo sentido y es evidente que lo es también filosóficamente. Por que el ser, al estar en una situación de margen se transforma en el no- ser; el no- ser que abraza pensamientos impuestos y que por ende, al hacerse consciente de esta situación de dominio, manifiesta como acto natural una radicalización de la posición en que se encuentra, por lo tanto la salida, el punto de fuga es la revolución, la ruptura de lo establecido. Una revolución del pensamiento entendida como un cambio radical de la forma de comprender las cosas. Sin embargo al tener tan pocos accesos, por su lejanía del poder, a sus conocimientos, se aleja de esta racionalización de las cosas y de su estado de dominación manifestando su radicalización en formas más impulsivas como lo pueden ser la violencia, la lucha, la rebelión. Todo esto producto de sus necesidades básicas no atendidas transformadas por esto en carencias, en heridas abiertas, en llagas sangrantes, a saber, el hambre, la enfermedad, la falta de conocimiento, el desarraigo de los bienes.

La filosofía en Latinoamérica debe partir del otro, del excluido, siendo testigo de su tiempo y de su desgarradora realidad, por lo tanto el intelectual debe ser un ser crítico y autocrítico, en todo sentido. El optimismo facilista del racionalismo abstracto sólo deriva en un **eurocentrismo** sin sentido. Se debe ser un ser político, (político en su carácter social) asumiendo que el pueblo malamente puede hacerse parte de la modernidad de la cual ha estado siempre incomunicado.<sup>15</sup> La negación del desarrollismo y eurocentrismo de la modernidad es el núcleo emancipador del latinoamericano que camina constantemente en una disputa entre la racionalidad y la irracionalidad. La sinrazón finalmente refleja de mejor manera el pensamiento latinoamericano pues está más cercana a la marginalidad y a la experiencia vivencial.

El pensar latinoamericano debe dirigirse a un proyecto de liberación, en donde el racionamiento abierto dé lugar a la sinrazón, donde se motive la comunicación igualitaria, no como un asunto meramente "asuntivo", sino con respeto por el otro y su ser, respeto a una **alteridad** que debe garantizarse en todos sus ámbitos.

---

<sup>15</sup> Dussel, Enrique. "1492, El encubrimiento del otro: Hacia el origen del mito de la modernidad", *Palabras preliminares*. La Paz, Bolivia. Primera edición. Plural editores. 1992, 9 p.

*“Se trata de mostrar esas condiciones de posibilidad del dialogar, desde la afirmación de la Alteridad, y, al mismo tiempo, desde la negatividad, desde su imposibilidad empírica concreta, al menos como punto de partida, de que "el-Otro-excluído" y "dominado" pueda efectivamente intervenir.”* <sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Dussel, Enrique. *“1492, El encubrimiento del otro: Hacia el origen del mito de la modernidad”, Palabras preliminares.* La Paz, Bolivia. Primera edición. Plural editores. 1992, 10 p.

## CAPITULO II

### LA CONCEPCIÓN TEÓRICA: EL PENSAMIENTO CINEMATOGRAFICO.

#### 2.1 EL MEDIO: EL DESARROLLO DEL PENSAMIENTO CINEMATOGRAFICO EN LATINOAMÉRICA DURANTE LA DÉCADA DE LOS SESENTA.

Durante finales de los años 50, se produjo una crisis general de las fórmulas creativas que regían hasta entonces exitosamente la industria cinematográfica de Hollywood que dominaba a su vez, la cinematografía mundial. Las reacciones a este desgaste se reflejan principalmente en el nacimiento de vanguardias que proponían cada cual, un cine con nuevas reglas. Así como el proceso del *Neorrealismo* Italiano vio su continuidad en la *Novelle Vague* Francesa, también las cinematografías del resto de los países, vieron su renacer en movimientos que surgen, entre la década de los 60 y 70, como una oposición a la tradición clásica norteamericana y a la dominación de un tipo de cine industrial.

En Latinoamérica, el territorio se vio impulsado por aires renovadores en diversos aspectos políticos, sociales y culturales. Así, el cine fue asumido como mecanismo idóneo para desarrollar proyectos que establecieran otras formas de relaciones sociales.

A nivel formal, se propugnó por el avance de una estética propia para romper con la influencia masiva del cine clásico norteamericano y más tarde del europeo, lo que apuntaba a un renacer de la política autoral y su valor social, tanto de forma colectiva como individual, aún teniendo en los inicios de estas propuestas influencias directas, en los modelos narrativos y estéticos, del Neorrealismo italiano y las técnicas de manejo documental del *Cinema Verité*.

Durante los primeros años de los sesenta, diversos grupos y movimientos que surgieron en cada país intentaban el fortalecimiento de consensos que, si bien se basaban más en lo que se rechazaba que en lo que unía, buscaban la validación en el mundo internacional de una actitud común en las obras latinoamericanas. Así, se empezaron a establecer vínculos entre productores y directores latinoamericanos para realizar los primeros intentos de organización de

Festivales, con el presupuesto de fortalecer lo que se denominó como el nuevo cine latinoamericano.

Entre los años 65 y 69 la postura cinematográfica fue apoyada por un planteamiento teórico construido al margen del academicismo clásico, más bien desde la práctica autodidacta y vivencial. Las propuestas y miradas de los realizadores intentaban manifestar una realidad social y cultural precaria, de desequilibrio económico donde la pobreza y el hambre se convertían en una realidad inexpugnable. Las historias y miradas del mundo se construyen ya no como categorías perfectas y sintéticas, sino como vivencias, como fenómenos en donde la representación de la autenticidad es reemplazada por la auténtica existencia, es decir, la figura por el concepto. Así surge una nueva concepción del cine que más allá de plantearse como espectáculo masivo de entretenimiento, se desarrolla como medio e instrumento de lucha social. A partir de esto surgen dos posturas: una que rechaza la explicación directa, explícita de los conceptos ideológicos, incluso en dinámicas y tendencias de fuerte politización, como las del *Cinema Novo* brasileño, donde se filtra a través de lo metafórico y lo mitológico, y otra que se muestra directa y explícita, con fuertes connotaciones ideológicas, y deliberadamente funcional con las causas políticas al servicio de las cuales se ponen abiertamente los cineastas, como el cine militante argentino y chileno.

De cualquier manera el factor ideológico surge de la situación social y cultural de Latinoamérica, y en ambos casos plantea conceptos como la liberación de las dominaciones, el concepto de colonialismo, la marginalidad, la dominación, la prepotencia social o las subyugaciones del hombre latinoamericano.

Las necesidades y precariedades del cine latinoamericano se transforman en un tema de principios. La necesidad de realizar obras con pocos recursos, liberando el medio de sus altos costos, lleva a los cineastas, no sólo de Latinoamérica sino en todo el cine nuevo del tercer mundo, al convencimiento natural de una "filosofía" en torno a esta práctica que se desarrolla más que en términos ideológicos, en términos éticos. La opción estética va ligada directamente con la postura ética, el estilo refleja la moralidad de las obras. Se afirma la idea de que la película debe mostrar los procesos de los problemas, errando incluso en su búsqueda. La película no sólo no debe ocultar el proceso de su factura, sino que, en cambio, debe exhibirlo en toda su ambigüedad.

En general, los autores del nuevo cine proponen sistemas abiertos para sus obras, buscando salidas radicales a las convenciones y esquematizaciones instauradas tanto por la industria como por los parámetros del cine clásico desarrollado hasta ese entonces, además de una concepción de identidad y un discurso fuertemente crítico. Por otro lado, existe la conciencia de la necesidad de nuevos mecanismos para enfrentar las técnicas de producción, distribución y exhibición masiva de las grandes transnacionales, y superar la hegemonía técnica y narrativa del cine industrial norteamericano. La figura del autor-director terminó por cobrar mayor validez y reconocimiento, lo que finalmente determinó los grandes cambios que renovaron las distintas cinematografías nacionales desde el Cinema Novo brasileño hasta el nuevo cine chileno, el último de los Nuevos Cines, en los comienzos de los años 70.

Entre el final de la década y los comienzos de los años 70 el Nuevo Cine se repliega en Latinoamérica, como en todo el mundo, bajo diversas circunstancias de una manera generalizada, dando paso a un nuevo cambio generacional que careció de la actitud efervescente y crítica de sus antecesores.

### 2.1.1 TEORÍAS Y MOVIMIENTOS:

Durante los años sesenta en Latinoamérica, la actividad y el desarrollo del pensamiento cinematográfico tuvieron un fuerte impulso desde los grupos de cine clubes, donde realizadores, críticos y aficionados se mantenían al tanto de la producción cinematográfica y las diversas posturas teóricas que surgían en el mundo, lo que propició el análisis del fenómeno fílmico. La promoción de festivales y la creación de escuelas y movimientos asentaron los procesos en cada país.

Si bien hubo desarrollos importantes en los procesos teórico-prácticos de cinematografías como la boliviana (el caso de Jorge San Jines), en el Uruguay de Mario Handler, en el nuevo cine chileno o en México con la producción independiente del grupo *Nuevo Cine*, fue en tres casos específicos donde se desarrolló un proceso mayor que fortaleció el movimiento cinematográfico en Latinoamérica.

## 2.1.2 EL TERCER CINE.

A finales de la década de los cincuenta en Argentina, la figura de Fernando Birri ya se erguía como uno de los propulsores de un nuevo cine latinoamericano, desarrollando una experiencia en la que se hacía énfasis en la creación de un cine popular y en una nueva estética que adaptaba el neorrealismo a la realidad latinoamericana. Pero fue a raíz del golpe militar de 1966 que se abrió un nuevo ciclo para la cinematografía argentina, donde muchos realizadores se comprometieron activamente en contra del régimen, propiciando reflexiones en torno a lo nacional, lo popular y el tercer mundo.

Dentro de este contexto aparece la figura de Fernando Solanas, quien junto a Octavio Getino forman el grupo *Cine Liberación*, con el propósito de vincular el cine con el cambio político filmando entre 1966 y 1968 el documental *La hora de los hornos: notas sobre neocolonialismo y violencia*, obra que se constituye en un pilar fundamental para los planteamientos estéticos e ideológicos del movimiento. Tras las proyecciones clandestinas de la película, los directores escriben su ensayo *Hacia un tercer cine*, en el cual presentan los planteamientos para un cine de compromiso político, revolucionario, que fuera más allá de los propósitos del cine de Hollywood o el cine de autor. Este nuevo tipo de cine debía ser un cine de destrucción de las viejas convenciones y de construcción de lo nuevo. De esta forma, la figura de Solanas se asienta no tan sólo como un director manifiestamente comprometido con sus ideas políticas, sino también como un teórico de cine, creando con su obra un marco propio y dando comienzo al llamado Tercer Cine.

El planteamiento del tercer cine, surge por la necesidad de un cine acorde a las condiciones y necesidades sociales propias de nuestra región. Para Solanas existen otros dos tipos de cine que nos dominan y que se oponen a la realidad latinoamericana. El primer cine se refiere a todas las producciones del cine comercial, para las cuales el ser humano es sólo un consumidor pasivo, un individuo al cual se le inhibe su capacidad reflexiva, con el presupuesto de entregarle un producto de consumo para su entretención. El segundo cine es aquél denominado independiente o de autor que, atrapado por las condiciones narrativas y comerciales del primer cine, cae también preso de su propio estilo, inmerso en un nuevo paradigma, sujeto a sus represiones. El tercer cine por lo tanto, es esencialmente un cine de liberación, confrontativo y denunciante, pues nace explícitamente con el propósito de combatir los presupuestos del sistema que

lo domina. La obra del tercer cine es una obra de denuncia, se plantea mover a la gente a la acción, buscando que el espectador tome el rol activo. Asimismo es una obra abierta porque lo más importante no es la proyección sino la reflexión y discusión que ha de dar a lugar. Por lo tanto, la liberación del cine propio debe ser en todo ámbito, pues para combatir las dominaciones del cine industria es necesario el cuestionamiento, destrucción de los viejos parámetros y la reinención de nuevos sistemas que reflejen con mayor autenticidad la realidad latinoamericana. Solanas indica que un nuevo cine se sentirá latinoamericano no sólo porque tome cuestiones latinoamericanas y se exprese en su lengua, sino porque esencialmente tenga un sentido narrativo y una pulsación emotiva propias. Inventando y reinventando, creando nuevas ideas que lo reflejen en el tiempo e historia que le es peculiar.

*“Una obra sobre la liberación, sobre una etapa inconclusa de nuestra historia, no puede ser sino una obra inconclusa; una película abierta al presente y al futuro, que debe ser completada y desarrollada por sus protagonistas”.*<sup>17</sup>

*“Desde hace más de treinta años yo trato de liberarme, de liberar mi lenguaje, mi conciencia. Liberar mis capacidades y mis métodos, para sumarlos a la construcción de un cine como de un país más libre, en el cual podamos reconocer y recrear nuestra identidad”.*<sup>18</sup>

Una nueva dictadura militar en Argentina, desde 1976, trajo consigo el exilio y desaparición de muchos cineastas militantes, anulando prácticamente el movimiento.

### 2.1.3 EL CINE IMPERFECTO.

El cine cubano se transforma en la década de los sesenta, en uno de los más importantes en Latinoamérica, gracias a las políticas de apoyo del gobierno cubano tras el triunfo de la revolución socialista. La consolidación del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC) permitió que muchos cineastas desarrollasen un trabajo creativo que propulsó grandes cambios en las estructuras fílmicas tradicionales, así como en el manejo de sonido y montaje. Las figuras más destacadas en esta década fueron, entre otros, el documentalista Santiago Álvarez, Humberto Solás, Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa

---

<sup>17,18</sup> “Fernando Solanas: *Hacia el tercer cine*”, [en línea]. Cuba. Disponible en el sitio web:

[http://\\_www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=view&id=219&Itemid=49](http://_www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=219&Itemid=49)

quien destacó principalmente en términos teóricos con sus propuestas sobre cine latinoamericano y su ensayo *Por un cine imperfecto*. Este manifiesto compensa y aporta bases éticas y estéticas con las que se desarrolla el cine latinoamericano durante esos años en casi la totalidad de la región. En momentos en que el cine cubano conseguía equilibrar su propósito de lograr una calidad técnica de primer nivel y exhibir un cine con significación cultural, que mostrase el proceso social de sus habitantes, García Espinosa advierte sobre los riesgos de convertirse en un cine “perfecto”. Propone, desde el cuestionamiento al sentido de la actividad artística y cinematográfica, las ilimitadas posibilidades de lo imperfecto y la contradicción que encierra la práctica de lo perfecto, pues la perfección debe ser un camino a seguir pero no un fin en sí; el arte descansa en el camino mismo, no en la definición cerrada.

El cuestionamiento al rol del artista, mirado como un privilegio de unas minorías con mayor acceso a una cultura artística, lleva a la necesidad de una apertura a la posibilidad de cualquier persona de hacer cine, como un acto de justicia social, pues el arte, indica Espinosa, es una actividad desinteresada del hombre y no un trabajo propiamente tal. Por lo tanto, el sentimiento de que aquella necesidad es imprescindible y la imposibilidad de practicarla llevan a una contradicción vital, desde la cual nace la angustia del arte contemporáneo. Para García Espinosa, no puede haber un arte desinteresado y nuevo sin que se rompa con la realidad “elitaria” que lo rodea. Para romper con este concepto es importante que el arte se desarrolle en tres factores que actúen interrelacionados: el desarrollo de las ciencias, la presencia social de las masas y la potencia revolucionaria del hombre. El arte por tanto, debe ser una posibilidad de todos y cada espectador puede también convertirse en autor, puesto que el arte, aunque nunca es una posibilidad de todos en condiciones de igualdad, siempre ha sido una necesidad del hombre. Esto es lo que cuestiona García Espinosa, proponiendo un tipo de actividad artística en donde haya una cooperación, una participación activa del espectador y para ello debe haber también un desarrollo social y cultural que fortalezca y permita ese cambio. De aquí que el arte popular se desligue del arte culto. El arte culto es arte para las masas pero no hecho por las masas, por lo que no cumple su fin a cabalidad, por otro lado el arte popular permite que los creadores sean al mismo tiempo los espectadores y viceversa. Tiende a borrar esa línea tan marcada entre quienes lo producen y quienes lo reciben. La lección esencial del arte popular es que el hombre no debe realizarse como artista sino como hombre.

La mayor tentación del latinoamericano es el encubrirse en el hombre “culto”, reafirmando el concepto y la práctica elitaria en el arte. Por el contrario para el latinoamericano la expresión cultural más alta es la revolución, porque es desde la revolución del pensamiento y el arte, que desaparecerá la cultura artística como cultura fragmentaria del hombre. García Espinosa propone entonces un cine imperfecto, un cine en donde los problemas del hombre provengan de la lucha constante, tanto del autor como del espectador, de aquél que lucha con lucidez por mejorar la autenticidad de su existencia, al contrario del concepto tradicional en donde se reconoce en el que sufre las posibilidades de lo bello, como un sentido culto del arte. El cine imperfecto entonces halla un nuevo destinatario en los que luchan y en sus problemáticas. Los lúcidos, para el cine imperfecto, son aquellos que están convencidos que pueden cambiar el mundo revolucionariamente. Es también un cine de denuncia, pero de denuncia testimonial como un arma más del que lucha, por lo tanto exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas, es decir, lo contrario a un cine que se dedique, autosuficiente y contemplativo, a celebrar resultados. Por tanto el cine imperfecto debe proponerse más como una pregunta que como una respuesta, pues su propio desarrollo encuentra las respuestas. Tampoco se condiciona por la calidad técnica pues es el contenido, la búsqueda del autor la que debe plantear su visión del hombre, más allá de la forma. La realización personal por otro lado, queda relegada por el compromiso consecuente con la condición de hombre más allá del autor. El cine imperfecto tiene como esencia el desaparecer en su carácter de nueva poética. No sustituye una escuela por otra sino que propone la mayor diversidad, arraigado en la identidad popular de la expresión artística. Por esa razón, para García Espinosa el futuro es el folklore. Pero no un folklore exhibido con orgullo demagógico ni celebrativo, sino como una denuncia cruel y testimonio doloroso del nivel en que los pueblos fueron obligados a detener su desarrollo cultural y artístico.

*“El futuro será, sin duda, del folklore. Pero, entonces, ya no habrá necesidad de llamarlo así porque nada ni nadie podrá volver a paralizar el espíritu creador del pueblo”.*<sup>19</sup>

#### 2.1.4 EL CINEMA NOVO.

A finales de los años cincuenta en Brasil, el cine de los grandes estudios como la Vera Cruz y sus producciones populistas, como melodramas pomposos y comedias musicales bufonescas denominadas “chanchadas”, dominaban el paisaje

---

<sup>19</sup> García Espinosa, Julio. “Por un cine imperfecto” [en línea]. Cuba. Disponible en el sitio web: <http://sergiotrabucco.wordpress.com/2007/08/07/por-un-cine-imperfecto-julio-garcía-espinosa/html>

cinematográfico. Ante este panorama surgen, a principios de los años sesenta, progresivamente y con mayor fuerza, una serie de jóvenes realizadores, muchos de ellos aficionados y críticos con diversas formaciones, quienes proponen una nueva forma de hacer cine en el país, un cine con actitud y efervescencia que liberara el medio de los costos de los grandes estudios y a la vez reflejara de una forma auténtica la realidad social del país.

El valor intelectual de los cineastas es percibido a través de su cercanía con la realidad social que intentan reflejar, cineastas procedentes del pueblo mismo con la visión de artistas primitivos, creadores anónimos a lo largo de la civilización metropolitana.<sup>20</sup> Ya no se trataba de un cine artificial lejano al poblador, sino de un cine que se volcara a las calles para ir al encuentro de la realidad social, proponiendo también nuevas formas de lenguaje que renovaran las problemáticas estéticas y culturales haciendo énfasis en la importancia de tener conciencia sobre las condiciones de subdesarrollo y alienación en que se vivía. De esta forma se origina la propuesta del Cinema Novo. Para los cineastas, la obra brasileña nace desde su independencia cultural, desde su expresión y no necesariamente porque tenga temáticas nacionalistas.

La nueva generación de cineastas con sensibilidades semejantes se congrega principalmente en la zona de Bahía y Río de Janeiro. Este nuevo espíritu creativo pretendía denunciar la visión colonial, el desarrollo de lo popular y la condición de subdesarrollo y pobreza, comprometiéndose con un cine de autor. Surgen también otros movimientos menores que destacan por su carácter experimental. Los primeros largometrajes comienzan a trabajar en la innovación del lenguaje y enfatizando en la temática social. Los cineastas más destacados de este período fueron Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra y Glauber Rocha, entre muchos otros. Las obras del Cinema Novo comienzan a ganar interés y reconocimiento en el país y el exterior, lo que propicia el fortalecimiento de la propuesta. A pesar del golpe de estado de 1964, el intento de renovación cinematográfica del Cinema Novo se consolidó y trascendió a nivel mundial.

El hombre latinoamericano es nuevamente el objeto de la reflexión cinematográfica, sin embargo, la condición social, cultural, económica, religiosa y política que lo rodea lo transforma en vez de fortalecer su condición, en circunstancias que son condiciones de dominación que lo alienizan, constituyendo

---

<sup>20</sup> Rocha, Glauber. *“Revisión crítica del cine Brasileño”, capítulo V, orígenes de un cine nuevo.* La Habana, Cuba. Ediciones ICAIC. 1965, 79p.

esto la característica principal del Cinema Novo como también del cine latinoamericano: su espíritu crítico social. Las temáticas sobre el hombre van desde sus condiciones de vida precarias en los poblados lejanos, la subyugación de las oligarquías ancestrales en las provincias campesinas y el hacinamiento en las grandes urbes al misticismo religioso y político, y las neurosis de la clase media. También se originan posturas metafóricas a partir entre otras cosas, del recrudescimiento de la dictadura y también como una búsqueda de una nueva estética y narrativa. De uno u otro modo, el cine continúa siendo un instrumento de construcción social, un medio de conocimiento y de desarrollo humano. Ya lo indicaba, con mucha acertividad, el crítico Francés *Louis Marcorelles*:

*“Ninguna señal de demagogia para afrontar, sin intelectualismo tardío, un orden cruel donde los jóvenes y los pobres quieren tomar su destino en las manos. El mundo les pertenece, cámara en mano. La vieja Europa parece ahora muy lejana y también su cine cerrado sobre sí mismo, con sus estériles discusiones de estetas. Se trata de construir”.*<sup>21</sup>

Hacia finales de los sesenta, el Cinema Novo se propone lograr una mayor identificación con el espectador a través de un lenguaje popular lo que lo acerca a una fase más masiva e industrial, que se formaliza con la creación de la productora estatal *Embrafilme*. Sin embargo, no se pierde la búsqueda de la verdad cinematográfica más allá del mero tecnicismo, los recursos técnicos no son demagogia sino una puntuación del ambicioso discurso social.

*“Si nos consideramos un pueblo ya libre del complejo colonial debemos ver que una habilidad técnica no puede ser el soporte de una expresión como el cine. Y cuando esa técnica está al servicio de ideas que atrasan el proceso de conciencia y acción del pueblo brasileño, es bueno que se destruya esa técnica que por sus implicaciones convencionales sólo puede prestar servicio a regímenes totalitarios. Donde haya un cineasta dispuesto a filmar la verdad y a afrontar los modelos hipócritas y policiales de la censura intelectual, allí habrá un germen vivo del Cinema Novo”.*<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Rocha, Glauber. *“Revisión crítica del cine Brasileño”, capítulo VI, orígenes de un cine nuevo.* (“la gazette litteraire”, 1962). La Habana, Cuba. Ediciones ICAIC. 1965, 80p.

<sup>22</sup> Rocha, Glauber. *“Revisión crítica del cine Brasileño”, capítulo IV, Lima Barreto.* La Habana, Cuba. Ediciones ICAIC. 1965, 58p.

Aunque existen evidentes similitudes en los planteamientos teóricos de las propuestas latinoamericanas, la principal característica que diferencia al Cinema Novo del resto de los movimientos es que más allá de la certeza, propuso nuevas formas concretas de planteamientos estéticos cada vez más innovadores y con fundamentos teóricos arraigados en la realidad humana y social del hombre latinoamericano y en especial del Brasil.

## 2.2 EL AUTOR Y LA OBRA TEÓRICA:

### 2.2.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE GLAUBER ROCHA.

Hijo de Adamastor Silva Rocha y Lucía Mendes de Andrade, Glauber Pedro de Andrade Rocha nace el día 14 de marzo de 1939 en Vitória da Conquista, estado de Bahía, Brasil. Alfabetizado por su madre, Glauber entra en la escuela a los siete años, destacándose en sus años escolares como escritor de obras teatrales. A los trece años de edad, trasladado a Salvador de Bahía y con un creciente interés en el cine, comienza a participar como crítico en un programa de la emisora *Radio Sociedade* llamado *cinema em close up*. A los diecisiete años funda la *Sociedad cooperativa de cultura cinematográfica Yemanjá* y en 1957 intenta producir el cortometraje *Senhor dos navegantes*. Ya en su etapa universitaria, colabora en revistas culturales y semanarios exponiendo sus críticas reflexiones cinematográficas. Considerado revolucionario por los cineastas locales, Glauber intenta llevar sus ideas sobre un cine nuevo y visionario a Río de Janeiro, explicando su proyecto, entre otros, al destacado realizador Nelson Pereira dos Santos quien en ese momento se encontraba filmando *Río, zona norte*.

De regreso a Salvador, en 1958, Rocha inicia su carrera periodística para el *Jornal de Bahía*, siempre en el ámbito cinematográfico. Con escasos recursos y gracias a sus contactos dentro de la región, filma su primer cortometraje *O pátio (1958-1959)*, el cual se concluye utilizando sobras de material de *Redención*, el primer largometraje Bahiano. Al año siguiente comienza *Cruz na praca (1960)*, cortometraje que no llegó a terminar y trabaja como productor ejecutivo en *A grande féira* de Roberto Pires. También en 1960, comienza a realizar *Barravento*, proyecto escrito y comenzado por Luis Paulino dos Santos, que se apartó de la dirección al cabo de unos días de filmación.

En 1961, Rocha finaliza el montaje del film en Rio de Janeiro, con la colaboración de Pereira dos Santos. El 18 de junio de 1963 se inicia la filmación de *Dios y el Diablo en la tierra del Sol* (estrenada en Julio de 1964), una de las obras más destacadas de su filmografía. Posteriormente realiza *Amazonas* (1966) y *Maranhao 66* (1966), *Terra em transe* (1967), *Cáncer* (1968-1972), *O dragao da maldade contra o santo guerreiro* (1969), *Der leone have sept cabezas* (Congo-Italia, 1970), *Cabezas cortadas* (España, 1970), *Historia do Brasil* (Cuba- Italia 1972-1974), *Claro* (Italia, 1975), las filmaciones documentales *Di Cavalcanti...* (1977) y *Jorjamado no cinema* (1977) y finalmente *A idade da terra* (1980), configurando una obra crítica sobre el hombre latinoamericano, su hambre, miserias y opresiones. Por otro lado, durante 1968, filma las manifestaciones populares contra la dictadura militar en Río de Janeiro, y en 1971 tiene un breve paso por Santiago de Chile para realizar su proyecto *Definicao*, entrevistando a los Brasileños exiliados en el país, el cual no llegó a ser terminado. Rocha colaboró también como coproductor en otras obras del Cinema Novo como *Menino de engenho* (1965), *A grande cidade* (1966), *Garota de Ipanema* (1967), también como autor del argumento y *Brasil ano 2000* (1969), escribiendo también una serie de televisión sobre *Antonio das Mortes* (1969), y otros guiones que no llegaron a filmarse (*O destino da humanidade*, *O testamento da rainha louca*).

Entre sus textos teóricos más destacados figuran críticas y ensayos como *La estética de la violencia*, *La Revolución Es una Estética*, *Estética del sueño* y publicaciones que reúnen sus reflexiones, como *Revisión Crítica del Cine Brasileiro*, *Teoría y Práctica del Cine Latinoamericano* y *Revolución do Cinema Novo*, entre otras.

Glauber Rocha muere a las 4 de la mañana del día 22 de agosto de 1981, en Río de Janeiro a la edad de 42 años, después de pasar meses hospitalizado en Lisboa. Su aporte fílmico y teórico constituye a todas luces una de las obras más destacadas de la cinematografía latinoamericana, por su vivacidad y agudeza, por la importancia de su mirada autoral y el desarrollo de ésta, por sus propuestas precursoras que aportaron, influyeron y activaron a toda una generación de cineastas como en el caso del *Cinema Novo* en Brasil y el *Nuevo Cine* en el resto de Latinoamérica.

## 2.2.2 EL TRANCE DEL CINE LATINOAMERICANO COMO PROBLEMA TEÓRICO Y LA IMPORTANCIA DE UN PENSAMIENTO CRÍTICO.

Hacia finales de los años 50 y comienzos de los 60, se manifiesta con mayor claridad una preocupación por el derecho y deber de los cineastas de expresar libremente un cine latinoamericano, tanto en sus aspiraciones nacionales como en las fisonomías de sus diversos pueblos. Se reconoce una esterilidad creativa en este sentido y a la vez el sueño de un cine latinoamericano sin fronteras, forjado en una América Latina sin nacionalismos, como un sólo organismo de múltiples formas. Dentro de este contexto, Glauber Rocha aparece como un pensador tenaz y punzante.

Para Rocha, el problema principal de Latinoamérica es el hambre. Y aún siendo esta región un conjunto de pueblos de múltiple diversidad cultural, reconoce un problema común, un problema transversal: la miseria y por tanto también un objetivo común: la liberación de esta miseria. Tanto el hombre como el cine latinoamericano deben ser liberados económica, política y culturalmente. Pero la miseria, así como su consecuencia directa, el hambre, son producto de una situación de opresión, de dominación en todos los aspectos anteriores. Por esta razón el cine latinoamericano debe en primer lugar reconocer al hombre en su situación de dominación y por ende de marginación, de pobreza y miseria, para luego plantear problemáticas comunes que comprometan al hombre, a través del cine y su praxis, con el estímulo liberador.

El estímulo liberador es planteado en Rocha, en tres términos principales: a través de la herramienta didáctica, de la evocación épica y finalmente como una revolución radical. Esta revolución debería ser en todo sentido, teórico y cinematográfico, en donde las técnicas de producción pudieran ser un instrumento de desarrollo integral, donde el cine se dejara de ver desde una perspectiva sagrada y diera paso a la visión crítica, donde cualquier cámara estuviera abierta a las evidencias del tercer mundo y donde la estética partiera primero desde la idea y no desde la técnica.

En un cine latinoamericano que se caracterizaba en general cada vez más por la inercia ideológica y estética, Rocha pretendía un nuevo estilo de cine que provocara un choque en sus diferentes niveles comunicativos. Un cine polémico en todos los ámbitos de su proyección, un cine radical, que remeciera desde las

raíces la estulticia y el trance constante de aquel cine “artístico” que divagaba entre “*un nacionalismo romántico y una estética de lo absurdo.*”<sup>23</sup>

Para Rocha, ningún cineasta podía considerarse un artista aislado sino un artesano multifuncional, un hombre de acción intelectual y física, preparado para la lucha. Por otro lado el cineasta debe ser un pensador de su tiempo, un hombre que, al igual que el hombre latinoamericano descubra la libertad en aquello que lo aprisiona, en el descubrirse como un hombre mestizo, cuyo fracaso se restringa y diluya sólo en lo histórico. El cineasta latinoamericano debe necesariamente realizar obras en relación directa con su situación sociopolítica y sus vaivenes, sin miedo a ser primitivo, a ser **antropófago** y dialéctico, dejando de lado el patriotismo sin sentido y las imitaciones a la cultura dominante.<sup>24</sup>

*“El problema general del trance latinoamericano y no sólo brasileño es el trance mismo, la inestabilidad de las personas, la inestabilidad ideológica, la inestabilidad aún física de las personas y por eso mi obra es inestable (...) si hiciera un film sobre el trance de América Latina y le diera una forma acabada estaría actuando contra la propia praxis del film .”*<sup>25</sup>

Rocha comprende que los papeles sociales no son inamovibles o eternos, por el contrario, cómplices o reaccionarios, pueden cambiar y contribuir siempre que se comprenda la verdadera raíz del mal, esto es el uso malicioso del poder. Por otro lado es muy crítico con las producciones cinematográficas cuyo fin es netamente comercial o individual, poniendo en la misma línea al cine de Hollywood y al Europeo, asumiendo que ambos en general contribuyen a la colonización del pueblo, (este término, muy recurrente en sus textos, comprende el hecho de una cultura con rasgos de subyugación imperialista. Imperialismo en un sentido amplio,

---

<sup>23</sup> Rocha, Glauber. “*La revolución es una ética y estética*”. Brasil, [en línea] Disponible en el sitio web: [http://www.tempoglauber.com.br/t\\_revolución.index.htm](http://www.tempoglauber.com.br/t_revolución.index.htm) (Texto escrito en Europa durante 1967, publicado parcialmente en “*Cahiers du cinéma*” nº 195, Noviembre de 1967. Reproducido en “*Revolución del cinema novo*”.)

<sup>24</sup> Avellar, José Carlos. “*Glauber Rocha*”, *Capítulo: La idea en la cabeza*. [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 130 p. (incluido en el Texto “*De la sequedad a las palmeras*”, escrito en Francés, París, Enero de 1970, para *Positif* nº 114, Marzo de 1970. Reproducido en “*Revolución del cinema novo*”.)

<sup>25</sup> Avellar, José Carlos. “*Glauber Rocha*”, *Capítulo: La idea en la cabeza*. [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 137 p.

tanto geopolítico, económico como cultural y social) a través de una estética comercial/ popular, populista, demagógica, y artístico-burguesa.

Cuando el intelectual, el pensador latinoamericano, como todos los del tercer mundo, decide enfrentar el colonialismo, debe necesariamente proclamar la existencia de una cultura latinoamericana, una cultura que resulta de un diálogo y de problemáticas en común entre las diferentes culturas de sus pueblos. De esta manera la unificación, en términos de problemáticas comunes, del tercer mundo era para Rocha fundamental, así como crear una estética propia y auténtica, que para él significaba la comprensión de una revolución popular que se asentara en el sueño, en aquella capacidad de soñar la liberación de la miseria, tanto intelectual como social y cultural, dejando de lado toda racionalización y esquematización artística que impidiese el descubrir y experimentar con la imaginación, con aquella impulsividad natural, el subconsciente que desafie y escape a la lógica estructural de la razón.

Sin intereses sobre reglas culturales o académicas, Rocha plantea una especie de anti-estética que cuestiona su sentido contemporáneo transformándolo a la vez para darle un nuevo entendimiento. Eso es lo único que puede hacer el artista, pues darle un fin objetivo y racional a la estética resultaría irrisorio. Para Rocha únicamente las nuevas realidades crean nuevos lenguajes ya que éstos son la expresión de aquellas, aunque existe la posibilidad de que un lenguaje se anticipe eventualmente a una realidad que aún no se ha manifestado. Y es que el conflicto permanente del artista con lo político, que deviene de la preponderancia del arte, “*acaba por lanzarlo en los grandes puntos de las crisis*”,<sup>26</sup> haciéndolo entonces un visionario.

---

<sup>26</sup> Avellar, José Carlos. “*Glauber Rocha*”, *Capítulo: La idea en la cabeza*. [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 138 p. (del texto “*Espacio funeral*”, del *Diario de Noticias*, Salvador de Bahía, Brasil, 2 de septiembre de 1962. Incluido en “*O século do cinema*”)

*“La acción política es una actitud intelectual y una experiencia superior en una sociedad condicionada a la inferioridad. Este es un camino práctico para el cine latinoamericano.”* <sup>27</sup>

Pero esta acción política a la que refiere Rocha como un camino práctico, no necesariamente tiene que traducirse en una película militante o propagandística, las que generalmente tienden a reducir a los seres humanos a esquemas sociopolíticos, sino también en una conciencia de que esta acción debe proponerse como una emancipación de lo económico en primer lugar, como condición de la emancipación política. Por esta razón Rocha propone la urgencia de una lucha por la liberación del mercado cinematográfico dominado por el imperialismo, y cuya solución hace exigente una revolución tanto teórica como cinematográfica. El cine para Rocha es tanto un medio de cambio social como un provocador onírico; Social en el sentido de una poética revolucionaria que pueda llegar directamente desde la percepción a la conciencia y onírico por la capacidad de proponer visiones de nuestra realidad, aún la más cruda y concreta. Visiones de experiencia perceptiva que puedan liberar el subconsciente colectivo subdesarrollado a través del estímulo del espectáculo audiovisual.

Todo autor, como pensador, es un filósofo de su tiempo, y Glauber Rocha en su labor de autor cinematográfico asume este rol desde un punto de vista ante todo crítico y visceral. Asume como condición histórica de América latina su subyugación cultural, inhibidora de la fuerza creativa, anuladora del poder y acervo intelectual del subdesarrollado. Desde este punto de vista Latinoamérica aparece como una región geopolítica en un estado permanente de trance en todo ámbito. Y Rocha, consecuente con la realidad que reflexiona y el discurso teórico que la asienta, desde donde nacen la ética y la estética en sus obras cinematográficas, aboga por un cine rupturista y de crisis tanto como las problemáticas que se plantea. Un cine de choque, de impacto, de desarraigo y desorden intelectual que no puede ser otra cosa que un reflejo fiel del conflicto del subdesarrollo, la miseria y el hambre. Por lo tanto para Rocha es imposible desde este panorama plantear un cine de ideales, de ideologías definidas, de belleza estética o positivismo heroico. Por eso, para Rocha la función del artista-autor es violentar; ejercer

---

<sup>27</sup> Avellar, José Carlos. *“Glauber Rocha”, Capítulo: La idea en la cabeza.* [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 129 p. (*“Teoría y práctica del cine latinoamericano”*. Roma, 15 de Octubre de 1967, bajo el título de *“La estética del hambre contra la ética del erudito”*. Aparece con el título original en *“El cinema novo Brasileño”* publicado dentro del marco de la 11ª edición de la muestra internacional del nuevo cine de Pesaro, Italia. Septiembre de 1975.)

su punto de vista crítico sobre el mundo, el estado, el conformismo o el gusto fácil, como única arma de defensa y como una afirmación de sí mismo. Pues al ceder al poder establecido, a la consolidación de sus mitos, pierde su capacidad de cuestionamiento, de oposición, la misma que le debe abrir los ojos a una Latinoamérica subdesarrollada, colonizada y hambrienta, y que lo debe guiar con su razón y su corazón, esto es, con ideas en la cabeza y la cámara en la mano (como herramienta/arma provocadora), para defender y liberar al hombre subdesarrollado, al hombre del tercer mundo, al hombre latinoamericano, del totalitarismo.

*“Tenemos que afrontar nuestra realidad con profundo dolor, como un estudio del dolor. No existe nada positivo en América latina a no ser el dolor, la miseria, es decir, lo positivo es justamente lo que se considera negativo. Porque a partir de allí se puede construir una civilización que tiene un camino enorme ante sí.”*<sup>28</sup>

### 2.2.3 LA VISIÓN CINEMATOGRAFICA DE GLAUBER ROCHA.

Del pensamiento crítico y la densidad teórica que desarrolla Rocha, resulta interesante analizar como estas ideas y conceptos van logrando poco a poco tomar forma cinematográfica y desarrollarse en el ámbito fílmico hasta niveles muy progresivos. Todo este proceso posterior a la reflexión ética de la obra, que lleva a la organización de ideas, el planteamiento, los ensayos y planificaciones escénicas se advierten en Rocha como etapas de un proceso de desorganización creativa. Una organización que debe ser permeable y sustentable al poder mágico del imprevisto. En efecto, la característica principal que se observa en el cine de Rocha es una disposición abierta a lo imprevisible, a la lógica de la locura. En este proceso de filmar la realidad en algún momento se desarregla lo que estaba arreglado y surge una verdad enfrente de la cámara. El momento del rodaje se constituía entonces en la oportunidad precisa para que todo lo que se había compuesto fuese descompuesto. En el trabajo mismo con los actores utilizaba diversos métodos que tenían como fin hacerles perder el control de la escena o la situación, desarmarlos para que no repitiesen lo que se había ensayado, chocar entre sí con situaciones que no estaban previstas o darles la posibilidad, en el fondo, de que pudieran reinventar sobre la base de la improvisación la situación

---

<sup>28</sup> Avellar, José Carlos. *“Glauber Rocha”, Capítulo: La idea en la cabeza.* [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 138 p. (extraído de *“El trance de América latina”*, entrevista publicada en la revista *Hablemos de cine*, nº 47, Lima, Perú. Mayo-junio de 1969.)

que se enfrentaba. Y eso era principalmente: Rocha reinventaba el cine para él. Estaba descubriendo el cine al mismo tiempo que lo hacía.<sup>29</sup> Por otra parte, en muchas de sus obras, la acción dramática como tal es sobrepasada por una acción cinematográfica, es decir, donde lo que importa es la imagen. Esta imagen, entendida tanto dentro como fuera del plano, es dada por un elemento intermediario entre los actores, el autor y el espectador, el que define el espacio concreto entre el delante y detrás del plano: la cámara.

*“De manera algo imprevista, la idea en la cabeza había saltado a la cámara en mano.”*<sup>30</sup>

El uso de la cámara es otro punto importante en la obra de Rocha. Acorde a su idea de inestabilidad y dominación del hombre latinoamericano, establece la cámara en mano como elemento fundamental en la estética y ética de la obra, donde la inestabilidad natural de la mirada debía lograr una visión subjetiva, cercana a lo perceptivo. La cámara es imperfecta, desencuadra constantemente, estorba la visión haciendo que ésta deba acomodarse a la imagen, no dando facilidad al espectador para leer la imagen sino expresando una imposibilidad, una carencia de ver perfectamente las cosas, lo que exige sin duda una mayor atención del espectador. La cámara en mano no tiene en este caso la finalidad específica de acercarse más a la visión natural del hombre o a un realismo estético sino más bien de *“garabatear, negar la visión inmediata, alucinar otra realidad objetiva posible.”*<sup>31</sup>

Todas las características del trabajo de cámara en la obra de Rocha, inherentes en la imagen misma, inciden finalmente en el espectador, quien es el que ve a través de los ojos de este personaje invisible. Las relaciones que se producen son diferentes a las que pueden generarse entre espectador y actor por ejemplo, donde hay mayormente relaciones de identificación, de diálogos, son relaciones más explícitas. Pero entre el espectador y la cámara no hay diálogo ni acción que definan la relación, éstas se llevan a cabo desde un proceso

---

<sup>29</sup> Avellar, José Carlos. *“Glauber Rocha”, Capítulo: La cámara en mano.* [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 272 p.

<sup>30</sup> Avellar, José Carlos. *“Glauber Rocha”, Capítulo: La miel de caña.* [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 93 p.

<sup>31</sup> Avellar, José Carlos. *“Glauber Rocha”, Capítulo: La cámara en mano.* [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 224 p.

perceptivo. Por esa razón la esencia de la imagen de Rocha, radica en el alejamiento de la mirada escénica para tomar en cuenta también la mirada de la cámara. El espectador es confrontado con la película en sí y también consigo mismo sobre lo que, contemplado a simple vista, parece ser su propia mirada.

El cine comienza a ser realmente un medio expresivo cuando la cámara comienza a comportarse como un ser pensante, es más, como un ser humano. La máquina logra ver, ya no con su ojo mecánico sino con su ojo humano, importando más la obra que se construye en la percepción e imaginación del espectador a partir de la experiencia de la proyección.

En la obra de Rocha, la cámara parece no tener certeza alguna de las situaciones fílmicas, sino más bien parece dominada por ellas. Lo que la cámara dice depende más de la manera de ver que de lo que realmente vemos y oímos y generalmente la cámara es “insegura e imprecisa como si hubiera perdido la razón, como si formara parte del cuerpo del hombre que la sostiene, se agita, salta, tropieza, la empujan.”<sup>32</sup> La cámara pierde la razón, se aleja de toda lógica y planificación, es, más que irracional, a-racional. Es la mirada humana de aquella cámara la que finalmente revela la racionalidad del discurso.

#### 2.2.4 DE LA MISERIA, EL HAMBRE, LA VIOLENCIA Y EL SUEÑO.

El discurso cinematográfico de Glauber Rocha es consecuente con su pensamiento teórico. Rocha comprende el cine como un vehículo de ideas que le puedan ser útiles al hombre en sus necesidades más básicas, así como también que el cine debe ser un medio de cambio social en una sociedad subdesarrollada, más que representar frustraciones y complejos personales del autor. Para un autor, lo político proviene del pensamiento crítico, y no de la complacencia, respecto de una sociedad contradictoria, retrógrada y decadente en sus estructuras. Para Rocha, era el momento en que el cine debía reinventarse para concebir mejor la indignación ante el subdesarrollo, la rebeldía que se manifestaba en toda Latinoamérica.

Por estas razones, gran parte de los textos de Glauber Rocha son eminentemente críticos y enfáticos en lo social y lo político, comprendido como

---

<sup>32</sup> Avellar, José Carlos. “*Glauber Rocha*”, *Capítulo: La cámara en mano*. [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 243 p.

un solo corpus, dentro de la problemática Latinoamericana, la cual, basándonos en el pensamiento teórico del autor y principalmente de la primera etapa de sus escritos, podemos condensar en cinco manifestaciones concretas:

### **La dominación:**

La búsqueda de la verdad, más allá del mito terminológico, como verdad tanto sociocultural como geopolítica, o más bien la transmisión de esta verdad, es una de las problemáticas esenciales de Latinoamérica en los primeros textos de Glauber Rocha, ya que esta verdad tiene como fin la redención del hombre latinoamericano. Una verdad que “no ha sido comprendida ni por el extranjero ni dada a entender por el latinoamericano”,<sup>33</sup> la miseria y pobreza en todos sus ámbitos, que corrompen y torturan la existencia humana. Dentro de este contexto, para Rocha una condicionante principal es el colonialismo, concepto que utiliza bastante en sus textos y que abarcará una mejor comprensión si lo entendemos en un ámbito general como aquella imposición a un determinado pueblo, de variantes sociales, culturales, económicas y geopolíticas, a través de la dominación histórica a la que queda sometido.

Ahora bien, tal premisa planteada por Rocha revela una pregunta, ¿cuál es el rol del latinoamericano en este proceso de dominación?. Este cuestionamiento tiene al hombre latinoamericano como elemento de observación con el fin de provocar la reflexión en el individuo no consciente de, e inmerso en, su sistema dominador. Rocha propone una forma de liberación que ocupa como medio al “otro” para llegar al “uno” y desde allí. Su cine entonces es un medio de cambio social, consciente de la “ausencia social” de una sociedad dominada, intentando entonces el cambio en la sociedad dominadora. Hacia allá apuntan sus esfuerzos. Podría catalogarse ésta como una forma paternalista de transmitir las miserias del latinoamericano, pero Rocha asume también que la sociedad dominadora está tanto fuera como inmersa dentro de la sociedad local (en el caso puntual, brasileña), es decir, el arraigo del sistema dominador es tal, que divide esta sociedad local en diversas micro-sociedades, a través por cierto del condicionamiento económico, instaurando su estructura individualista, segregando

---

<sup>33</sup> Rocha, Glauber. “*La estética del hambre*”. Brasil, [en línea] Disponible en el sitio web: [http://www.tempoglauber.com.br/t\\_estetica.index.htm](http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.index.htm) (Roma, 15 de Octubre de 1967, bajo el título de “*La estética del hambre contra la ética del erudito*” en “*Teoría y práctica del cine latinoamericano*”. Aparece con el título original en “*El cinema novo Brasileño*”, publicado en Italia. Septiembre de 1975.)

y creando también no-sociedades, comunidades marginales dentro de la sociedad misma. La sociedad local, revela su carácter opresor y dominante, creando divisiones socio-económicas para existir dentro del sistema dominador.

El carácter de dominación, se transforma entonces en un concepto aplicable a aspectos tanto generales como particulares. La opresión del sistema de poder dominante, se introduce por fuerza en una sociedad con necesidades particulares y manifestaciones muy diferentes, propias de su idiosincracia, por lo cual se produce una alienación de la misma sociedad y también del individuo. A esta doble alienación se agrega una doble dominación (la externa y la local) e incluso una tercera (la propia del individuo particular). Dentro de este panorama complejo, la aplicación de un modelo paradigmático de liberación sería errónea, dadas las dominaciones con carácter específico de cada pueblo, por lo que plantear bases conceptuales de liberación aplicadas de forma flexible, evolutiva y vivencial, a los casos de dominación particulares es una forma más práctica de abarcar la problemática. Por consiguiente el carácter de “crisis permanente”, de constante cambio y radicalización del concepto liberador es también un factor necesario y preponderante ante el accionar de la manifestación dominadora y dominada. Rocha asume también una liberación en constante trance, pues el problema internacional de América Latina se remite siempre a una cuestión de cambio de colonizador (concepto de crisis permanente), es decir, de un concepto de dominación a otro nuevo, supeditando la liberación a la dependencia al ente de poder, a la entidad dominadora.

El observador europeo, plantea Rocha, se interesa por la creación artística de los mundos subdesarrollados en la medida que satisfacen su nostalgia por el primitivismo, por un idealismo romántico. Este primitivismo es mal comprendido al ser heredado del mundo civilizado y por tanto impuesto por el mismo al hombre subdesarrollado, situación impuesta por el condicionamiento colonialista. El cine debe partir de estos supuestos primitivos para ser un medio potenciador de nuestras imposibilidades. Este es un punto ya asumido por el autor. El punto de debate que plantea es cómo utilizar este medio con la mayor claridad posible para que estas imposibilidades no se mal comprendan con una mirada paternalista, sino que se transformen a la percepción y pensamiento del espectador, en una revelación de nuestra dominación y alienación como pueblos para, desde este presupuesto, vislumbrar la liberación de esta situación y la forma de revelación de los aspectos positivos del ser y su auténtico mundo. Dentro de este aspecto, para Rocha, el cinema novo (para actualizar el término, el cine social o mejor dicho

antisocial) no puede desenvolverse al margen del proceso económico y cultural de Latinoamérica. Su integración depende de políticas que puedan finalmente darle al público la conciencia de su propia existencia cultural y también darle al cine social, la oportunidad de poder luchar por sí mismo, por un espacio dentro de un mercado dominado por el cine industrial o de fines comerciales. Esto porque el cine latinoamericano de carácter social no es una entidad privilegiada de alguna institución o país, sino un fenómeno intrínseco de aquellos pueblos dominados.

### **La miseria:**

La problemática principal en Latinoamérica, para Rocha, proviene de su situación de miseria, lo que se transforma en un síntoma trágico de su subdesarrollo. Para el hombre civilizado esta miseria es un mero dato formal. De esta forma, “Ni el latinoamericano comunica su verdadera miseria ni el hombre civilizado comprende verdaderamente la miseria del latino”.<sup>34</sup> Esta situación contamina incluso el plano del arte en Latinoamérica, vulgarizándose los problemas sociales con exotismos y caricaturas.

El cineasta latinoamericano debe entonces tener un compromiso en primer lugar con la verdad de su pueblo, por esto Rocha plantea que si la miseria latinoamericana era antes expresada como denuncia social, ahora debía ser discutida como problema político dado que el condicionamiento político y económico lleva finalmente al “raquitismo filosófico” y la falta de pensamiento crítico, manifestaciones propias de la dependencia a una situación de miseria que sólo genera en el hombre latinoamericano, frustración e impotencia, desatando la esterilidad y la histeria y desembocando, al caer en cuenta de ello, en un gran vacío: El fenómeno de la esterilidad se hace patente en las manifestaciones culturales de los pueblos y sus artistas, que caen en obras que no alcanzan la plena posesión de sus formas: el sueño frustrado de la universalización, artistas que no despertaron del ideal estético adolescente.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Rocha, Glauber. “*La estética del hambre*”. Brasil, [en línea] Disponible en el sitio web: [http://www.tempoglauber.com.br/t\\_estetica.index.htm](http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.index.htm) (Roma, 15 de Octubre de 1967, bajo el título de “*La estética del hambre contra la ética del erudito*” en “*Teoría y práctica del cine latinoamericano*”. Aparece con el título original en “*El cinema novo Brasileño*”, publicado en Italia. Septiembre de 1975.)

<sup>35</sup> Rocha, Glauber. “*La estética del hambre*”. Brasil, [en línea] Disponible en el sitio web: [http://www.tempoglauber.com.br/t\\_estetica.index.htm](http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.index.htm) (Roma, 15 de Octubre de 1967, bajo el título de “*La estética del hambre contra la ética del erudito*” en “*Teoría y práctica del cine latinoamericano*”. Aparece con el título original en “*El cinema novo Brasileño*”, publicado en Italia. Septiembre de 1975.)

El fenómeno de la histeria está ligado directamente con la impotencia y frustración del hombre latinoamericano ante sus miserias. Desata indignación social manifestada en una especie de anarquismo en busca de una sistematización cultural, que erróneamente es aprehendida por el mismo pueblo que manifiesta una destrucción y autodestrucción inconciente del individuo, atrapado e impedido bajo las bases dominadoras de un marco social que imposibilita el vivir. Esta destrucción nace y se hereda del mundo civilizado por tanto está subyugada a la dominación. Es una destrucción que revela aspectos negativos del hombre y que cierra sus posibilidades de liberación. En este sentido, Rocha plantea que no existe otra vía de desarrollo y equilibrio de este sistema orgánico, que no sea la de un esfuerzo auto devastador y titánico para superar esa condición de impotencia. Destruir las bases de dominación externas e internas, en conciencia de la revelación de aquella liberación. Una destrucción que en otras palabras podríamos llamarla revolución. Pero una revolución que se autodestruye para ser reconstruida.

La falta de lucidez en la comunicación de las propias miserias que sufre el hombre latinoamericano, decae nuevamente en la frustración. Y la comprensión de esta frustración e impotencia por parte del hombre civilizado se da por el sentido de humanidad que posee, y eventualmente muestra, cayendo otra vez en el “paternalismo como medio para aprehender un lenguaje de lágrimas y mudos dolores”.<sup>36</sup>

La necesidad de expresar cinematográficamente la miseria humana como fenómeno social, reflejaba un período de crisis de conciencia y de rebeldía, que gradualmente sería amenazada con los golpes de estado y las dictaduras en toda Latinoamérica, tal como sucedió en Brasil a mediados de 1964. El cine digestivo, como denomina Rocha al cine industrial cuyo fin sólo es de consumo comercial, volvería a ser impuesto nuevamente.

### **El hambre:**

La mayor miseria del latinoamericano es su hambre. La trágica originalidad tanto del hombre como del cine latinoamericano es su condición de hambre,

---

<sup>36</sup> Rocha, Glauber. “*La estética del hambre*”. Brasil, [en línea] Disponible en el sitio web: [http://www.tempoglauber.com.br/t\\_estética.index.htm](http://www.tempoglauber.com.br/t_estética.index.htm) (Roma, 15 de Octubre de 1967, bajo el título de “*La estética del hambre contra la ética del erudito*” en “*Teoría y práctica del cine latinoamericano*”. Aparece con el título original en “*El cinema novo Brasileño*”, publicado en Italia. Septiembre de 1975.)

y su tragedia es que siendo sentida, aún no es comprendida. El hambre del latinoamericano está arraigada en lo más profundo de sus sociedades.

Respecto al cinema novo, Rocha indica que fue su identificación con la miseria y el hambre de su pueblo lo que provocó la condena del gobierno, la crítica al servicio de los intereses industriales y finalmente la negación del propio público. La miseria que presentaba sin velos el cinema novo se opuso por naturaleza a la tendencia del cine digestivo:

*“Estas son las películas que se oponen al hambre, como si, los cineastas pudiesen esconder la miseria moral de una burguesía indefinida o si los propios materiales técnicos pudiesen esconder el hambre que está enraizado en la propia in-civilización. Como si, sobre todo, en este aparato de paisajes tropicales, pudiese ser disfrazada la indigencia mental de los cineastas que hacen este tipo de películas.”* <sup>37</sup>

Rocha plantea que, al igual que el hombre no debe avergonzarse y reconocer su hambre, El cinema novo necesita explicar las diversas realidades a la luz de pensamientos críticos que no estén debilitados o delirantes por el hambre, por el raquitismo filosófico al que alude constantemente. Pero sobretodo reconocer todas sus debilidades consecuentes de su existencia, dado que se realiza por ética con la política del hambre.

El hombre latinoamericano siente vergüenza de su propia hambre, pues el pensamiento criollo, que considera al individuo como tal por su éxito, está históricamente arraigado en él. El mismo latinoamericano no comprende esta hambre que para el hombre civilizado es un simple surrealismo. El reconocer el hambre propia, la propia carencia, es el paso inicial para poder superar la impotencia y la negación. Sin embargo, también es importante reconocer que el hambre no será superada o curada ni por el arte ni por planteamientos filosóficos. Por lo tanto sólo es factible la superación cualitativa de una “cultura del hambre”, ahondando y minando en su propia estructura. Rocha sostiene que la manifestación cultural más natural del hambre es la violencia, y la violencia de ese hambriento no es mero primitivismo.

---

<sup>37</sup> Rocha, Glauber. “La estética del hambre”. Brasil, [en línea] Disponible en el sitio web: [http://www.tempoglauber.com.br/t\\_estética.index.htm](http://www.tempoglauber.com.br/t_estética.index.htm)

### **La violencia:**

Para que el hombre civilizado comprenda la existencia del hombre subdesarrollado, Glauber Rocha plantea la violencia como única posibilidad, como punto inicial de concientización. A través del horror, “el colonizador comprenderá la fuerza de la cultura que explota”.<sup>38</sup>

La violencia, antes que primitiva o revolucionaria, debe ser ética, pues la violencia no necesariamente debe estar relacionada al odio, como tampoco al viejo humanismo académico. La violencia propia del hambriento es una violencia tan brutal como el amor que encierra porque éste es un amor transformador y accionario, no contemplativo, ni idealizado, ni complaciente. Tanto el hombre como la mujer latinoamericana, siempre han sido seres en busca de una salida posible para el amor, dada la imposibilidad de amar con hambre. Es este cúmulo de imposibilidades que obligan al cineasta latinoamericano a enfrentar la búsqueda de la liberación con la crueldad de sus verdades. Para Rocha, es necesaria una estética de la violencia, del hambre, de la miseria, que enfrente la vieja concepción ética del hombre erudito, del civilizado; una estética que integre la violencia como medio concientizador a través del choque, de la brutalidad impregnada en sus imágenes.

### **El sueño:**

Posteriormente a sus escritos sobre la violencia y la estética del hambre, Rocha refleja un desarrollo más profundo de su pensamiento teórico, en la búsqueda estética de la imagen. En *Estética del sueño*, Rocha intenta alejarse de las interpretaciones estadísticas sobre la miseria y la pobreza, que “reducen al hombre pobre a un objeto que debe ser alimentado”, para acercarse más a una visión radical de transformación del entendimiento de esta problemática, más sensitiva, revolucionaria, en otras palabras una búsqueda con un carácter más místico.

---

<sup>38</sup> Rocha, Glauber. “*La estética del hambre*”. Brasil, [en línea] Disponible en el sitio web: [http://www.tempoglauber.com.br/t\\_estética.index.htm](http://www.tempoglauber.com.br/t_estética.index.htm)

*“Ninguna estadística puede informar la dimensión de la pobreza. La pobreza es la carga autodestructiva máxima de cada hombre y repercute psíquicamente de tal forma que este pobre se convierte en un animal de dos cabezas: una es fatalista y sumisa ante la razón que lo explota como esclavo. La otra –en la medida en que el pobre no puede explicar el absurdo de su propia pobreza – es naturalmente mística”.* <sup>39</sup>

Y este misticismo proviene de un alejamiento de lo intelectual para acercarse al fenómeno de la pobreza desde una a-racionalidad que permita la comprensión en niveles perceptivos, menos racionales. De algún modo, Rocha entiende la razón como un absolutismo propio de una cultura burguesa, y de hecho considera que la razón del pueblo se transforma en una razón de la burguesía sobre el pueblo, reduciéndolo a un mito paternalista. En otro aspecto, señala que la cultura popular será una manifestación relativa mientras sea inspirada por intelectualismos estériles, y se asentará realmente cuando traspase las barreras del folclore para volver a ser “el lenguaje popular de permanente rebelión histórica” <sup>40</sup> que siempre ha sido. Por esta razón indica que la revolución, como cambio radical del pensamiento, es necesaria para dejar atrás las viejas convenciones culturales colonialistas y renovar el sentimiento de colaboración humana para lograr una nueva categoría de individuo. Para Rocha, las tensiones y rebeliones de un fenómeno tan irracional como la miseria y la pobreza, y el encuentro de estas fuerzas irracionales, son expresados en la revolución de las masas pobres, no como una razón revolucionaria sino como una anti-razón, el alejamiento de lo racional, una revolución como fenómeno sensitivo, vivencial, pues las revoluciones se hacen en la imprevisión de la experiencia histórica. Así, de manera que la razón revolucionaria plantea represión, la anti-razón o la des-razón, como llama Rocha a esta manifestación, plantea por consecuencia natural ante la represión, revolución.

Esta visión de la revolución a-racional, es planteada por Rocha en una relación estrecha con lo místico, considerando la revolución como el punto más alto del misticismo latinoamericano, como la posesión legítima del hombre que lanza su vida rumbo a un ideal. Es por esto que también la ve como una acción

---

<sup>39</sup> Avellar, José Carlos. *“Glauber Rocha”, Capítulo: La idea en la cabeza.* [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 118 p. (extraído del artículo *“la estética del sueño”,* de 1971, incluido en el libro *“Revolución del cinema novo”*)

<sup>40</sup> Rocha, Glauber. *“La estética del sueño”.* Brasil, [en línea] Disponible en el sitio web: [http://www.tempoglauber.com.br/t\\_sueño.index.htm](http://www.tempoglauber.com.br/t_sueño.index.htm) (1971, incluido en el libro *“Revolución del cinema novo”*)

mágica que, si bien no explica lo irracional de las miserias, funciona como una válvula de liberación de las tensiones, frustraciones e impotencias derivadas de ésta y producidas en la imprevisión, ante la razón dominante.

Si antes la violencia era la expresión de una búsqueda estética, Para Rocha es ahora la revolución el arma del pueblo, pues es el único motor del sueño del hombre latinoamericano, ese derecho inalienable que nadie puede prohibirle.

*“El sueño del hambriento, no su hambre, es nuestra trágica originalidad porque mina las estructuras de la razón burguesa.”<sup>41</sup>*

## 2.2.5 LA REVOLUCIÓN COMO ESTÉTICA.

El principal problema cinematográfico en Latinoamérica para Glauber Rocha, consistía en la búsqueda estética de un lenguaje nuevo que revelara la incompreensión e impotencia ante la condición de pobreza y miseria del individuo del tercer mundo. Por lo tanto, desde ese punto de vista el cineasta, que debía comprender y aprehender el cine como su arte expresivo, en su condición de autor, necesariamente debía dar el paso natural desde lo cinematográfico a lo político, a lo social, para su maduración. Si el cineasta no comprende las contradicciones, la ética retrógrada y la esencia corrupta del sistema social, de la sociedad en la que se desenvuelve, por consecuencia optará por el silencio. La obra cinematográfica entonces se omite a sí misma. Esta omisión sustituye la verdad objetiva, la verdad social por una vivencia autoral formalizada, estructurada y racionalizada que por lo tanto es social y moralmente mentirosa. Esto constituye un “síntoma evidente de inconsciencia histórica, de omisión al servicio de las clases dominantes. La moral del cine nuevo es fatalmente revolucionaria.”<sup>42</sup>

Ya sea por la influencia de intelectualismos o admiración burguesa, el neorrealismo se convirtió en la estética dominante en el cine latinoamericano de los años sesenta. Rocha sostenía que las nuevas generaciones de cineastas debían plantear el debate estético que suponía una superación del neorrealismo a través del choque. El lenguaje colonizado no permitía que el cine reflejara y participara

---

<sup>41</sup> Avellar, José Carlos. *“Glauber Rocha”, Capítulo: La idea en la cabeza.* [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 125 p. (extraído del artículo *“la estética del sueño”,* de 1971, incluido en el libro *“Revolución del cinema novo”*)

<sup>42</sup> Rocha, Glauber. *“Revisión crítica del cine Brasileño”,* capítulo II, El mito “Límite”. La Habana, Cuba. Ediciones ICAIC. 1965, 36p.

de las transformaciones políticas y culturales de América latina y dejaba en trance el pensamiento crítico expresado en estéticas que, si bien se acercaban a la vivencia social latinoamericana, no constituían un lenguaje propio aún, sino más bien una idealización criollista. Para Rocha estaba claro, la revolución era el lenguaje, ya que, estética y éticamente revolucionaria, la verdadera expresión del arte se opone por medio del lenguaje, a un lenguaje de dominación.

*“Para nosotros, latinoamericanos, que somos colonizados económica y culturalmente, nuestro cine debe ser revolucionario desde el punto de vista político y poético, o sea, tenemos que presentar ideas nuevas con un lenguaje nuevo (...) Manifiesto, agitador, de discurso violento y también una nueva prueba de que en el terreno de la cultura, el hombre latino, libre de la explotación colonialista, es capaz de crear.”* <sup>43</sup>

Si bien el concepto de revolución inspira desconfianza y miedo al proponer, por naturaleza, cambio y transformación, éste debe ser comprendido como un cambio radical de pensamiento, convicción y acción. Una revolución, como política y poética, que intenta llegar más profundamente a la realidad y asirla ya sea desde la irracionalidad del hambre como desde la des-razón del sueño, desde la negación a lo establecido como elemento neutralizador del pensamiento y de la provocación onírica, en vez de complacerse en las simplificaciones de la sistemática social e institucional, ilusiones que sólo sirven de falsos consuelos.

*“Puede que sea el momento de preguntarse si es justo dar a esa palabra el sentido estereotipado que suele concedérsele, el de golpe al estado que provoca estallidos de violencia, y también si no sería mejor atribuirle el de cambio radical en nuestro modo de pensar.”* <sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Avellar, José Carlos. *“Glauber Rocha”, Capítulo: El ingeniero del sueño.* [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 152-153 p. (extraído de carta a Alfredo Guevara, escrita en París el 3 de Noviembre de 1967 en “Cine Cubano”, nº 101. La Habana, Cuba. 1982.)

<sup>44</sup> Rossellini, Roberto. *“Un espíritu libre no debe aprender como esclavo”, Capítulo I: El nacimiento del mundo contemporáneo: Ideología y teoría, el concepto de revolución.* [Traducción José Luis Guarner] Barcelona, España. Primera edición. Paidós. 1977, 38 p.

*“Ser radical es coger las cosas por la raíz, todo debe cogerse por la raíz.”* <sup>45</sup>

El problema que se plantea es el de la superación de las alienaciones y contradicciones tanto del intelectual como del artista, para poder vislumbrar la lucidez de la revolución. Para ello, Rocha sostiene que es necesario un pensamiento crítico que abarque el cuestionamiento al subdesarrollo de su propia cultura y al arraigo e influencia establecido en la propia cultura y proveniente de una clase dominadora. Este cuestionamiento reflexivo, este análisis crítico debe necesariamente llevar primero a un auto-conocimiento y luego a una actitud; actitud anti-dominadora que reniegue de aquellos “elementos inconscientes de la cultura en la cultura local, erradamente considerados valores por la tradición nacionalista.” <sup>46</sup> Esto decantará en una transformación radical, en una revolución de las viejas culturas, de los ritos y tradiciones de la clase dominadora, de los mitos autodestructivos del propio pueblo y en una comprensión más profunda de la condición de subdesarrollo. Una revolución que deberá elevar a la sociedad subdesarrollada al desarrollo.

Como lo entiende Rocha, esta nueva cultura basada en lo revolucionario, no es destructora sino transformadora. Y esta transformación es creadora, “revolución en sí misma, en la medida en que revolucionar es crear, en que crear es actuar tanto en el terreno del arte como en el terreno político y militar”, <sup>47</sup> como también social y cultural. Todo resulta de la concreción de una revolución cultural histórica, cultura e historia en una misma ecuación. Este proceso de transformación del intelectual y del artista para el beneficio del hombre latinoamericano, tiene un sólo objetivo: proveer de mayores accesos a la capacidad hombre, de producir sus propios recursos culturales, para utilizarlos de acuerdo a un profundo desarrollo mental.

---

<sup>45</sup> Avellar, José Carlos. *“Glauber Rocha”, Capítulo: La idea en la cabeza.* [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 134 p.

<sup>46</sup> Rocha, Glauber. *“La revolución es una ética y estética”.* Brasil, [en línea] Disponible en el sitio web: [http://www.tempoglauber.com.br/t\\_revolución.index.htm](http://www.tempoglauber.com.br/t_revolución.index.htm) (Texto escrito en Europa durante 1967, publicado parcialmente en *“Cahiers du cinéma”* nº 195, Noviembre de 1967. Reproducido en *“Revolución del cinema novo”.*)

<sup>47</sup> Rocha, Glauber. *“La revolución es una ética y estética”.* Brasil, [en línea] Disponible en el sitio web: [http://www.tempoglauber.com.br/t\\_revolución.index.htm](http://www.tempoglauber.com.br/t_revolución.index.htm) (Texto escrito en Europa durante 1967, publicado parcialmente en *“Cahiers du cinéma”* nº 195, Noviembre de 1967. Reproducido en *“Revolución del cinema novo”.*)

## 2.2.6 DE LA DIDÁCTICA Y LA ÉPICA.

En este proceso de superación, hacia una cultura revolucionaria, Rocha indica que, desde el punto de vista cinematográfico, surgen dos manifestaciones concretas dentro del desarrollo estético y ético: la didáctica y la épica. Las dos manifestaciones deben funcionar de manera simbiótica y simultánea en el proceso revolucionario.

La didáctica es necesaria para informar y concientizar a las masas ignorantes y las clases medias alienadas. En la medida que la didáctica esté ligada a la ciencia puede educar y alfabetizar a través del más directo y poderoso de los estímulos: el estímulo visual. Por lo tanto, el objetivo de la didáctica es, más allá de la mera información, el acceso al conocimiento, otorgando las herramientas de desarrollo mental al hombre latinoamericano. Pero este conocimiento debe provenir de la experiencia revolucionaria, pues el conocimiento extraído de la cultura dominadora no puede sino derivar en información estéril, degenerando la conciencia y haciéndola inofensiva, pasiva y sumisa a lo establecido y por tanto extendiendo el arraigo dominador.

La épica es necesaria como provocación, como estímulo revolucionario. Este estímulo se concreta en la práctica poética, cuya ética se atingirá al punto de vista estético que proyecte. El conocimiento se cierra sobre si mismo cuando no es capaz de eliminar los límites de la razón; Entonces el conocimiento ya no sirve para su mayor función: la acción creadora. Para la superación de la esterilidad creativa, la estética revolucionaria debe reflejar, ya sea desde la razón de la violencia o desde la des-razón del sueño (en el caso puntual de Rocha), la realidad subdesarrollada y dominada por los complejos auto-destructivos. El punto es que "la épica, procediendo y procesando revolucionariamente, establece la revolución como cultura natural."<sup>48</sup> El arte pasa a ser, ya no una mera norma, sino revolución y por tanto, auténtica creación. El objetivo final de la épica es la generación del estímulo revolucionario, la épica debe ser revolución. Pero no una revolución idealista o moralista ni menos demagógica que caiga en la máxima expresión de la cultura dominadora: el totalitarismo.

---

<sup>48</sup> Rocha, Glauber. "La revolución es una ética y estética". Brasil, [en línea] Disponible en el sitio web: [http://www.tempoglauber.com.br/t\\_revolución.index.htm](http://www.tempoglauber.com.br/t_revolución.index.htm) (Texto escrito en Europa durante 1967, publicado parcialmente en "Cahiers du cinéma" nº 195, Noviembre de 1967. Reproducido en "Revolución del cinema novo".)

La épica didáctica (que es para Rocha la materialización de la ética y de la estética de su obra) necesita de herramientas tanto filosóficas como científicas a fin de hacer del hombre un creador conciente, de manera que su pensamiento y la acción consecuente del desarrollo de éste, pueda colaborar en una revolución de las masas como creadoras.

### 2.2.7 LA LÓGICA DE LA DES-RAZÓN.

La des-razón, es un término utilizado por Rocha para definir la necesidad de prescindir de la razón, del intelecto, en beneficio del desarrollo natural, auténtico y místico del hombre latinoamericano. En el proceso de destrucción conciente de esta razón burguesa para superar las alienaciones y opresiones de las clases dominadoras, proceso que ya se ha argumentado, ni el raciocinio, ni el pensamiento filosófico más profundo, ni el intelectualismo que pretende comprender todo de un modo racional para informarlo como conocimiento útil y revelador, pueden explicar el más irracional de los fenómenos como son el hambre y la miseria. De esta imposibilidad de comprensión, que suscita auto- antropofagia en la razón dominadora, nace la des-razón que se plantea en el sueño, en el ansia, en la revolución. La herramienta más poderosa del revolucionario es el irracionalismo liberador. *“Nuestras clases medias y burguesía son caricaturas decadentes de las sociedades dominantes. La cultura popular seguirá siendo una manifestación irrelevante mientras permanezca en manos de la represión de la razón burguesa. Las primeras señales de un arte realmente nuevo aparecerán sólo cuando la revolución desvinculada de la razón dominadora se encuentre con las estructuras más significativas de esta cultura popular”,* <sup>49</sup> es decir, las estructuras del sueño, derecho inexpugnable, de las ansias de liberación, del misticismo liberador, del proceso revolucionario, cuestiones que finalmente son aprehendidas desde el desapego por la comprensión total, por el totalitarismo intelectual. Aprehendidas por la lógica de la des-razón.

Glauber Rocha intenta la búsqueda entre un punto intermedio que permita la mayor comprensión, pero dado su carácter intenso, en constante movimiento, pasa desde los extremos del discurso político, de la representación épica a los de la negación de la razón, de la aprehensión del conocimiento místico.

---

<sup>49</sup> Rocha, Glauber. *“La estética del sueño”*. Brasil, [en línea] Disponible en el sitio web: [http://www.tempoglauber.com.br/t\\_sueño.index.htm](http://www.tempoglauber.com.br/t_sueño.index.htm) (1971, incluido en el libro *“Revolución del cinema novo”*)

*“Las raíces indias y negras del pueblo latinoamericano deben comprenderse como la única fuerza desarrollada de este continente. Esta raza pobre y, aparentemente, sin destino elabora en la mística su momento de libertad y plenitud.”* <sup>50</sup>

Y finalmente este carácter hace que la des-razón tome una materialización lógica en su obra. Desde la negación de la forma de escritura oficial (el uso de palabras mal escritas, como *estétyka*, por ejemplo, o la extraña secuencia discursiva del ensayo *Autocrítica de un condenado de la tierra*) hasta la negación misma del celuloide, del material fílmico (los rayones y cortes poco convencionales de la obra fílmica *La edad de la tierra*), Rocha mantiene siempre su carácter contra-oficialista, conciente de que la verdad latinoamericana yace en la mística de su irracionalidad, de su des-razón; etiquetada como irracionalidad, ilógica, o sin sentido por la razón oficial, la razón burguesa de la clase dominante, incapaz de comprender la imposibilidad cultural de la miseria del latinoamericano.

*“Fue entre el hambre, estética propuesta por la razón, y el sueño, estética propuesta por la des-razón, que Glauber imaginó el cine. Ni en un punto ni en otro, siempre en constante movimiento...”* <sup>51</sup>

## 2.2.8 DEL PUEBLO, EL TRANCE Y LO POLÍTICO.

El cine de Glauber Rocha surge en una época que experimentaba cambios profundos tanto a nivel social como artístico y cinematográfico. El cine político Norteamericano clásico y el constructivismo soviético eran puestos en cuestionamiento respecto de los fines que proclamaban. El pueblo considerado como masa unitaria, se consideraba como un sujeto, explicitando la anarquía de éste ante la injusticia, así como sus conceptos de revolución por la patria, siempre dentro de una visión democrática, que se cerraba sobre sí misma. En el cine social del tercer mundo y de Latinoamérica se experimentaban profundas contradicciones, pues si bien las estéticas devenían de las vanguardias había una cierta rebeldía y negación ante sus propuestas, en algunos casos, marcadamente ideológicas. De algún modo el cine político moderno se asentaba en las bases de que el pueblo como sujeto, es decir, el hombre masa, sería suplido por su ausencia.

---

<sup>50</sup> Avellar, José Carlos. *“Glauber Rocha”, Capítulo: La idea en la cabeza*. [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 121 p.

<sup>51</sup> Avellar, José Carlos. *“Glauber Rocha”, Capítulo: La idea en la cabeza*. [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 102 p.

*“Es preciso que el arte cinematográfico participe de esta tarea: no dirigirse a un pueblo supuesto, ya ahí, sino contribuir a la invención de un pueblo. En el momento en que el amo, el colonizador proclaman: nunca hubo pueblo aquí, el pueblo que falta es un devenir, se inventa, en los suburbios o en los ghettos con nuevas condiciones de lucha a las que un arte necesariamente político debe contribuir.”*<sup>52</sup>

Y si esta ausencia implicaba crear una nueva visión de pueblo, como invención, como acto de habla desde esta misma ausencia, también significaba la supresión del hombre masa por una colectividad más individualizada, en las minorías, en las pequeñas comunidades, en la infinidad de sus ritos y mistificaciones. Por esencia el cine latinoamericano es un cine de minorías. Dentro de esta nueva visión existe, dentro del cine de Rocha (y especialmente en *Dios y el diablo en la tierra del sol*), una compenetración de lo clásico con lo moderno, con esta visión épica pero también precaria, miserable. Y si bien existe también una ideología expuesta como en el cine clásico, ésta descansa en el acto de habla de la carencia y de la violencia, es decir, una estética que tomando las viejas estructuras sacude sus propias bases con la visceralidad del hambre. De allí que Rocha, se acerque más a un cine épico, didáctico y de agitación autodestructiva y creadora. Entonces de esta agitación permanente que pone todo en crisis, se constituye un acto de habla asentado en las posibilidades de lo invivible, de lo intolerable, de la irracionalidad del fenómeno del subdesarrollo. Y este invivible es por la imposibilidad tanto de vivir en el hambre como de escapar de ella. Esto lleva inevitablemente a una sola posibilidad de vivir: el trance. Y la agitación constante del cine de Rocha evidencia ese trance que, por ser violentado, se transforma en crisis permanente.

*“La agitación ya no emana de una toma de conciencia sino que consiste en poner todo en trance, el pueblo y sus amos y la cámara misma, para comunicar las violencias entre sí tanto como para hacer pasar el asunto privado a lo político y lo político a lo privado.”*<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Deleuze, Gilles. *“La imagen tiempo”, Capítulo VIII: Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento.* [Traducción Irene Agoff] Buenos Aires, Argentina. Primera edición, Paidós comunicación. 2005, 288 p.

<sup>53</sup> Deleuze, Gilles. *“La imagen tiempo”, Capítulo VIII: Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento.* [Traducción Irene Agoff] Buenos Aires, Argentina. Primera edición, Paidós comunicación. 2005, 289 p.

Glauber Rocha muestra un pueblo en trance que, al ser violentado, inevitablemente se auto destruye al poner en crisis sus mitos y su propia identidad, sustentada en sus condiciones históricas de opresión por las clases dominantes, a la vez que pone a este pueblo en estado de minoría, de individuo en un estado de fabulación que no constituiría una vuelta al mito sino una serie de enunciados colectivos capaces de provocar una didáctica que, a falta de ser positiva, eleva la miseria a un estado de comprensión desde la irracionalidad violenta del fenómeno. Estos enunciados colectivos que presentan un acto de habla en sí mismo, tienen como estímulo provocador primero al trance y luego a la agitación de éste, el trance como transición a la revolución.

*“No el mito de un pueblo pasado, sino la fabulación de un pueblo que vendrá. Es preciso que el acto de habla se cree como una lengua extranjera en una lengua dominante, precisamente para expresar la imposibilidad de vivir bajo la dominación (...). Como regla general, el cine del tercer mundo tiene este objeto: por el trance o la crisis, constituir una ordenación que reúna partes reales, para hacerles producir enunciados colectivos como prefiguración del pueblo que falta.”*<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Deleuze, Gilles. *“La imagen tiempo”, Capítulo VIII: Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento.* [Traducción Irene Agoff] Buenos Aires, Argentina. Primera edición, Paidós comunicación. 2005, 294-295 p.

### CAPÍTULO III

#### LA CONCEPCIÓN CINEMATográfica: DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL

##### 3.1 LA OBRA:

###### 3.1.1 FICHA TÉCNICA.

*DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL*  
( *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* )

Año : 1963  
Duración : 125 minutos  
País : Brasil  
Distribución : Copacabana filmes  
Estreno : 1 de julio de 1964

Dirección : Glauber Rocha  
Guión : Glauber Rocha, Walter Lima Jr.  
Producción : Luiz Augusto Mendes  
Fotografía : Waldemar Lima  
Montaje : Glauber Rocha, Rafael Justo Valverde  
Música : Sérgio Ricardo  
Elenco : Geraldo del Rey (Manuel), Yoná Magalhaes (Rosa),  
Othon Bastos (Corisco), Lídio Silva (Sebastián),  
Maurício do Valle (Antonio das Mortes),  
Sonia dos humildes (Dadá), Marrom (ciego Julio).

## **Sinopsis:**

*“Voy a contar una Historia, ni verdad ni imaginación  
Abran bien sus ojos para escuchar con atención  
Son cosas de Dios y el Diablo, en los confines del sertao...”*

En forma de fábula, se nos cuenta la historia de Manuel y Rosa, una pareja de campesinos pobres que viven en el **sertao** Brasileño. Un día aparece un líder religioso, llamado San Sebastián, que profetiza un nuevo mundo, y que es seguido incondicionalmente por sus fieles. Transmite una convicción tal en Manuel que éste queda muy impresionado con su encuentro.

Ante la muerte de algunas vacas del terrateniente Morales, su patrón, Manuel decide hablar con él pero éste le endosa la responsabilidad y los animales, a lo que Manuel responde con rebeldía, siendo duramente castigado por su patrón. A raíz de esto, Manuel en un acto inconsciente de violencia mata a su patrón, lo que desata la posterior venganza de sus matones. Manuel encuentra en la muerte de su madre a manos de los matones, la oportunidad para huir con Rosa e ir en busca de refugio donde San Sebastián. Inmerso en la devoción y el fanatismo, Manuel no cesa en su búsqueda de salvación y se hace discípulo de San Sebastián, pero ante un acto sacrificial que lo pone ante la decisión entre su mujer, su devoción y su propia conciencia, Manuel queda en trance y su mujer mata al beato. Por otro lado aparece la figura de un asesino a sueldo, Antonio Das Mortes, quien es mandado por la oligarquía (hacendados y sacerdotes), para matar a los seguidores de San Sebastián.

Rosa y Manuel vagan por el sertao guiados por ciego Julio hasta que se encuentran con Corisco, un bandido que pretende la redención a través de la venganza y la muerte. La búsqueda espiritual de Manuel lo lleva a unirse al grupo de Corisco, quien pretende liberar al pueblo matándolo para que no sufra hambre y robar a los poderosos.

Envueltos en una espiral de violencia y bandidismo, Manuel y Rosa acaban por escapar, ante el enfrentamiento entre Corisco y su perseguidor, Antonio Das Mortes. La huida de Manuel finalmente termina en su desesperación y el abandono de Rosa, para escapar sin rumbo por el sertao, buscando ciegamente una esperanza de salvación que nunca llega.

### 3.1.2 DEL MÉTODO Y EL ANÁLISIS.

La obra se abarcará desde el punto de vista de los conceptos que desarrolla para profundizar en ellos. Las concepciones sobre el hombre latinoamericano, desarrolladas tanto en el campo de lo filosófico como en el campo de lo teórico cinematográfico, servirán de apoyo y guía para el análisis conceptual. El objetivo principal es ahondar en estos conceptos y restituir las bases éticas de la visión autoral, de manera que éstas puedan dar cuenta cabal de la existencia de una experiencia histórico-cultural común latinoamericana, que traspasa la línea geopolítica de sus diversos pueblos, para conformar una identidad propia, a través de los actos de habla de la imagen, colectivos e individuales, en la obra cinematográfica. Por otro lado, hay también conceptos y elementos propios de la narrativa cinematográfica de la obra, los que sólo serán acotados como parte de la narrativa de la obra o, en su defecto, profundizados en el caso que estén en función de los conceptos que se desarrollarán. El análisis a continuación (como el resto de los capítulos de este estudio), no es la finalidad del trabajo sino sólo una parte, que se complementa con las otras perspectivas estudiadas siendo estas parte integral de un todo y viceversa.

### 3.2 DE LA RELACIÓN CANTOR POPULAR- AUTOR.

La tradición del cantor popular en Brasil, es propia de las zonas rurales y parte de su folklore, como el nordeste, así como en nuestra cultura popular local lo es el payador. El cantor popular nordestino, encarnado en el personaje de ciego Julio, hace las veces de narrador de esta historia que, podría o no ser la que se verá en la obra. Su ceguera le impide ver de la forma en que todos ven el mundo: una forma realista, concreta y material, pero le abre a la vez una visión perceptiva que profundiza en la objetividad a través de lo subjetivo. Por lo tanto hace de su canto (su habla, su narración) una visión crítica que, siendo subjetiva, no altera la realidad sino que desarrolla de una forma diferente los elementos reales que capta. La contraposición entre lo que canta el cantor- narrador y la realidad misma, así como también la negación del discurso de la cámara y a su vez de la narración son claras manifestaciones de la falta de certeza que impregna a la obra.

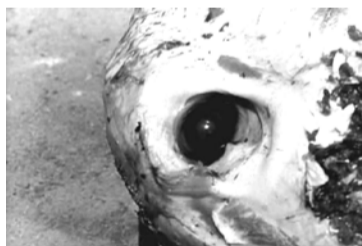
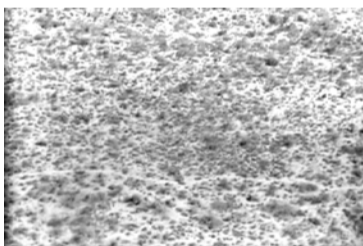


No existe verdad absoluta, sólo puntos de vista de una misma historia, es decir, narraciones que convergen en la obra (lo concreto), pero a su vez no convergen entre sí (lo subjetivo). El autor pone todos los conceptos en trance, los despoja de toda certeza, de todo absolutismo. El cantor se transforma en una especie de fabulador, de legendador. Su acto de habla se concreta no solamente en el canto mismo sino en la negación de la historia, que canta y narra, por parte del autor, dándole a la narración del cantor una mirada subjetiva, que finalmente es la que todos los personajes tienen y que incluso el autor se deja para sí. Así, nadie tiene toda la verdad, sino partes de ella que, si bien no conforman el todo, cayendo en la omisión o falta de veracidad, en ningún caso podrían ser consideradas falsas, sino más bien incompletas, esperando ser transformadas por el entendimiento del espectador, no para ser completadas sino entendidas. Así la figura rural del cantor, expresión viva de la cultura popular, está estrechamente ligada con la ética del autor de manera tal que autor y cantor, son narradores ciegos de una historia que oyen y ven en su especial modo.

*“El cine necesita mas bien penetrar en si mismo. No determinar principios, no limitar las posibilidades de lo real a un sistema. La objetividad se logra con subjetividad.”* <sup>55</sup>

### 3.3 DE LA TIERRA Y EL SOL.

La tierra es el espacio fílmico y vivencial donde los personajes experimentan sus miedos y esperanzas. Esta tierra, presentada en toda su extensión, es árida, hostil, poco productiva, dominada por la sequía y la presencia constante del sol.



Un espacio rural de naturaleza adversa, desde el cual se origina y desarrolla la vida, condicionándola a estos elementos y condicionando a la sociedad que la habita y sus tradiciones, su cultura. La naturaleza adversa de este espacio casi

---

<sup>55</sup> Avellar, José Carlos. *“Glauber Rocha”, Capítulo: La línea recta.* [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 194 p.

no distingue entre cielo y tierra, por la aridez del terreno y la claridad del sol haciéndolo de éstos, un solo espacio de adversidad. Por un lado la sequedad de la tierra y por otro la quemante presencia permanente del sol, tanto tierra como sol, dos elementos de vida, se presentan en sus extremas manifestaciones, o más bien, en precarias condiciones pues realmente la tierra siendo fértil es esencialmente árida y el sol, siendo factor de vida se transforma esencialmente en un elemento inhibitor, opresor. Dos elementos que acentúan la precariedad de las condiciones en las que viven los personajes; que acentúan la imposibilidad, el invivible.

### 3.4 DEL ROSTRO CAMPESINO Y SU PROBLEMÁTICA SOCIAL.

*“Manuel y Rosa vivían en el sertao, trabajando la tierra con sus propias manos....”*

La figura del campesino pobre, dedicado al trabajo directo de la tierra, quien luego será el obrero y el marginal de las sociedades urbanas, es el objeto principal de análisis en la obra. Es en torno a este rostro del pueblo latinoamericano que se sustenta el discurso humano y político del autor.



En los momentos en que en Brasil todavía persistía la situación de los más de treinta millones de nordestinos sin tierra que terminaron ocupando la tierra amazónica ilegalmente para comer, entrando en una verdadera guerra civil contra el poder latifundista en la región y siendo relegados posteriormente a terrenos donde fueron explotados y arrinconados por una oligarquía criolla, terrateniente, latifundista, esta obra cinematográfica aparece para denunciar aquella realidad, desde un punto de vista ciertamente discursivo, pero también reflexivo y expresivo. En otros términos, la temática social contemporánea se transforma en el motivo inicial, en el marco teórico de la obra, pero la forma de abordarlo, desde un punto de vista crítico y de choque, convierte la temática social en un discurso anti-social, o dicho de otro modo, político.

### 3.4.1 MANUEL: EL DRAMA DEL CAMPESINO SIN TIERRA.

Un entorno hostil, con escasos recursos para la sobrevivencia, delimitado por la propiedad; animales que mueren producto de una intensa sequía poniendo en riesgo la forma de vida de quienes detentan su cuidado. En este entorno extremo, poblando una tierra infértil y ajena por propiedad legal, sobrevive este hombre campesino trabajando como vaquero, cuidador de ganado. Sus pertenencias se limitan a una casa legada, roída por el tiempo y un par de animales que ha logrado comprar (con el pago por el cuidado del ganado de su patrón). Su comida la obtiene de una ínfima porción de cosecha que saca de su patrón. El trabajo de la tierra, es aquí una labor donde el agobio, el sudor y el esfuerzo son rutina diaria y la precariedad de los elementos de trabajo hacen de las necesidades más básicas, como la elaboración de la comida, un proceso sumamente intenso y agotador. Nuevamente el trabajo de lo ajeno, que deviene en la explotación de la mano campesina y que se observa en la obra en la repetición constante del gesto de trabajo, es un tema transversal que intensifica el drama del individuo sometido a estas precarias y miserables condiciones de vida. Precariedad y miseria que lo convierte en un campesino pobre.



Originaria y etimológicamente, campesino es aquella persona que vive de y en el campo. En el caso de la figura humana que toma la obra, éste vive en su campo, en el sentido que es originario de aquella tierra, pero no pertenece a ella más que lo que pudiera pertenecer un arbusto o un animal; en este sentido el hombre se transforma en una pertenencia más de esta propiedad. Un terreno que no le pertenece legal y económicamente, por lo que tampoco puede trabajarlo como para vivir de él. De tal manera que ya no hablamos de la figura campesina tradicional sino de una figura campesina hibridada. Una figura marginal que se convierte en parte de un sistema económico-legal y que transita en una mezcla mestiza entre campesino y obrero. Una figura campesina que podríamos denominar “funcionario rural”. Por lo tanto, El personaje de Manuel, vaquero del sertao, es una figura que, no siendo asalariada comparte tributo. Y este tributo es un pago para poder comer y sobrevivir junto a su familia, a cambio del cuidado

de la propiedad ajena. En nuestro país estas figuras fueron, desde la época colonial, denominadas como peones, trabajadores de campo de diversos orígenes (mestizos, indígenas, mulatos), mal pagados que, con el paso del tiempo, llegarían eventualmente a convertirse en pequeños propietarios de terrenos poco productivos.

### 3.5 EL LATIFUNDISMO.

Dentro de las características claramente reconocibles a través del tiempo en la relación patrón-peón, señor-vasallo o amo-esclavo, diferentes variaciones culturales del latifundismo en Latinoamérica y en este caso específico, el terrateniente Morales y Manuel vaquero, podemos encontrar algunas relaciones que confrontan entre sí las figuras que representa cada uno:

#### 3.5.1 DE LA DEPENDENCIA ECONÓMICA: EL COMPLEJO DE INFERIORIDAD.

La dependencia absoluta de Manuel frente al terrateniente Morales, dada la condición de este último, de proveedor de víveres, de trabajo, de tierra, que se transforma en una relación en la que las diferencias de clases hacen que Manuel se presente y tome el rol, por costumbre histórica, de hombre primitivo, de ser inferior, prácticamente excluido de derechos propios. El patrón guarda una distancia prudente y silenciosa ante su súbdito en una relación soberbia, actuando sobre él como si se tratara de un bien más de su propiedad.



El campesino recibe de él un pago, que aparentemente lo legitima como ser humano, pero que en realidad lo somete, bajo la protección legal en la que se ampara el patrón, a una especie de esclavitud pagada, esclavitud mal pagada. Podemos hacer el ejercicio de actualización de las figuras y nos encontraremos, con una u otra variante, con la relación empleador- empleado actual.

### 3.5.2 DEL ABUSO DE PODER: EL COMPLEJO DE SUPERIORIDAD.

El abuso de poder es un elemento de manipulación del que hace uso el terrateniente Morales bajo un supuesto amparo en la ley, en el mismo sistema legal que la oligarquía ayudó a constituir en beneficio de los dueños de terrenos, el mismo sistema legal que condiciona al judicial y que son parte de instituciones humanas en las que se imparten las leyes y las sentencias como elementos de poder, y en donde los conceptos originales de lealtad y justicia son una simple justificación, no una finalidad. El falso testimonio, la acusación como medida de escarmiento psicológico, como excusa para usufructar de los bienes del campesino, acercan a la figura del terrateniente, (desarrollada históricamente en las figuras del conquistador, del amo, del señor, o del patrón en Chile), a una condición corrupta. Dado que el poder económico, es por esencia y en sí mismo violento y corrupto (al igual que el sistema monetario del dinero o la riqueza y la gloria buscada por los conquistadores), la posibilidad de una ética dentro de este sistema es absolutamente contradictoria e inverosímil, de no ser la ética del interés propio y la ganancia. Finalmente, la falta de razón que esconde una incapacidad de comunicación y de persuasión que deriva en el uso violento del poder, como ocurre en el caso del terrateniente Morales, revela que en una superioridad asumida, lo que en realidad existe es un profundo y primitivo complejo de rivalidad y temor, escondido para no demostrar debilidad ante el vasallo, derivando en una supuesta adjudicación de la pertenencia misma del individuo a través de la violencia psicológica y física hacia Manuel, propinándole fustazos, ante el cuestionamiento de éste a sus métodos.



Ante su patrón, Manuel se ve poco a poco cercado, envuelto en una ineludible confrontación ante su patrón. Sus actos de rebelión son una respuesta ante la falta de justicia que sufre, pero a la vez son actos inconcientes. Hay una represión de emociones que gradualmente se transforma en rebeldía manifiesta, explícita en el quiebre de las reglas no dichas y en el rompimiento de la distancia física que estalla de forma inmediata ante la violencia física en una respuesta visceral, inconciente; rebelión que finalmente marca el punto de no retorno.

El peón no puede revelarse ante su patrón. Si eso sucede, el destino del peón está echado.

### 3.6 DE DIOS, FE Y RELIGIOSIDAD.

La religiosidad está expuesta más que en el acto de fe mismo, en la necesidad imperiosa de salvación. En este sentido, la religiosidad se manifiesta en un elemento encarnado de la realidad: en el ser profético capaz de establecer esta relación entre lo celestial y lo terrenal. Una figura que mezcla un cristianismo rebelde unido a la cosmología mística local, manifestando un sensible sincretismo, legado ancestral de la herencia de la conquista. Por otro lado, la figura de Dios se transforma en un concepto opresor en las manos de la religión y sus intereses mundanos.

#### 3.6.1 DE LA FE DEL HOMBRE: MANUEL.

*“Hasta que un día para bien o para mal, entró en sus vidas San Sebastián,  
Traía la bondad en sus ojos y a Jesucristo en el corazón....”*

Al ver por primera vez a San Sebastián y sus fieles, Manuel se interpone entre ellos, pero es ignorado. Sin embargo, este encuentro manifiesta un cruce predestinado, inevitable. Provoca en Manuel la liberación de sus ansias de fe, hace estallar sus esperanzas de salvación (una salvación que se desarrolla sólo en la esperanza de ésta, pues la certeza de la salvación misma es puesta, durante toda la obra, en cuestionamiento, en contraposición con la condenación). Así fe y salvación, se suman a otro elemento estimulador en Manuel: el ansia del milagro, al cual éste se aferra ciegamente, para él, San Sebastián es el ente simbólico que le proveerá de esperanzas y provocará “el milagro que salvará a todo el mundo”.

Manuel es un hombre con ansias de fe, pero se enfrenta a la falta de ella, a la imposibilidad de creer, tanto de su madre como especialmente de su mujer, Rosa, quien ha perdido toda esperanza, sumida en la costumbre sistemática de su pobreza, de su rutina y la miseria de su vida. Manuel intenta convencer a Rosa, provocar en ella la misma reacción que experimenta él, pero su ímpetu choca en oposición radical con el desencanto de Rosa, arrastrándola finalmente en su búsqueda de un poder espiritual, de una esperanza sin conciencia, de un nuevo mesías que le despoje de sus miserias.

Ante los hechos consumados posteriores al confrontamiento con su patrón (los asesinatos que comete y la muerte de su madre) y con la conciencia perdida, Manuel asimila las muertes precipitadas que comete, como un desafío puesto por Dios, como un acto divino. Asimismo la muerte de su madre provoca en él una suerte de reflexión de la situación en que se encuentra. La muerte se transforma en la razón anticipada para el éxtasis religioso.

*“Mi hijo tu madre ha muerto, no fue la muerte de Dios....”*



### 3.6.2 DEL LÍDER RELIGIOSO Y LA PREDICACIÓN.

*“Sebastián nació en el fuego del mes de febrero,  
anunciando que la desgracia quemaría el mundo entero,  
pero que él salvaría a quien lo siguiese, porque era un santo milagrero....”*

El líder religioso se presenta ante sus seguidores desde una perspectiva mesiánica, y de allí la posición sobresaliente de su figura por sobre el pueblo, arrodillado ante su redentor. Los elementos distintivos, elementos simbólicos del sincretismo religioso, se manifiestan en los estandartes donde el cordero, animal de la inocencia y el sacrificio, resalta como figura redentora, igualmente en la cruz del báculo que utiliza el santo con sus manos alzadas en señal de victoria, cruz que utiliza tanto para enaltecer su figura religiosa como arma para atacar, defender, separar. Otro elemento imperante en la figura del santo milagrero es el uso de la palabra profética. Todos estos elementos siempre se presentan en constante contradicción conceptual.



### **De la predicación:**

La predicación de la palabra del santo profeta, considerada palabra divina por sus fieles, es esencialmente rebelde y revolucionaria, creando una mixtificación entre la promesa de la salvación, la expiación espiritual y física, la profética visión del milagro y una postura revolucionaria y confrontativa contra quienes detentan el poder, la autoridad y la propiedad de las tierras y las riquezas.



Las promesas de una tierra verde y fértil más allá del horizonte donde el sol alumbra (la isla), se mezclan con las incendiarias arengas tanto para combatir al poderoso como para redimir al pueblo de sus propios pecados, a punta de rifle y lanza, y así hacerlo libre y digno de la fidelidad para con Dios y su servidor en la tierra, el santo milagrero. En este contexto, Manuel prefigura, con su irrevocable decisión de convertirse en guerrero de Dios, la concreción de la violencia que debe desatarse para que San Sebastián logre su cometido. Manipulado y manipulador envueltos en una manipulación mayor, la creencia cierta de su misión divina.

### **3.6.3 DE LOS FIELES , EL FANATISMO Y EL RITO.**

La fe de los fieles no es puesta en la espiritualidad religiosa sino que es materializada en un líder religioso, lo que sin duda es claro reflejo de la conciencia colectiva del pueblo fiel y, por ende y principalmente, de la falta de conciencia individual. Sin embargo, en el fanatismo de los fieles hay más verdad que en el propio cristianismo institucional, pues hay una necesidad imperiosa de fe, el ruego y el fervor del pueblo lo demuestran claramente, pero el encauzamiento de esta necesidad pasa por el nexo del líder, del ser divino en quienes puedan depositar sus angustias, degenerando esta ansia de fe. El fanatismo y la religión comparten aquí una consagración a dios desde una visión marcadamente moral, culposa y sacrificial.



Los fieles siguen a su pastor terrenal incondicionalmente, llenando a través de él su necesidad de dependencia de un intercesor divino, de un ser profético, de un ente mesiánico hecho carne (una postfiguración de Jesucristo como reflejo de la necesidad de una salida a las miserias con la creencia de un salvador), y también como la forma más próxima de evitar el enfrentamiento con sus propias angustias y miedos evadiendo de paso la cruda realidad que viven. La dependencia y sumisión de Manuel tienen mucho que ver con su propia personalidad evasiva, marcando y castigando su espíritu dentro de un carácter histórico de sujeción.

*“Es el hombre el que crea a la religión y no la religión la que crea al hombre... La angustia religiosa es, por una parte, la expresión de la angustia real y, por otra, una protesta contra esa angustia real. La religión es el suspiro de la criatura oprimida, el calor de un mundo sin corazón, como también el espíritu de las condiciones sociales donde el espíritu se ve excluido.”* <sup>56</sup>

### **Del rito:**

La religiosidad en la obra está expresada principalmente en tradiciones y rituales. Los cánticos y el constante rezo son elementos fundamentales del rito religioso, así como la penitencia y el acto de sacrificio. La voz en alto del creyente manifiesta un símbolo de convicción absoluta y el silencio, un símbolo de sumisión, ambos utilizados metódicamente dentro del sistema ritual. La entrega total del individuo colectivo a la experiencia religiosa es un indicio natural de la falta de comprensión, de explicación para los fenómenos irracionales que sufre (hambre, miseria, pobreza) y por otro lado es una forma de no cuestionarse lo establecido (tradiciones, supersticiones, ritos), las convenciones, los paradigmas o verdades religiosas. Un facilismo que reconoce en la ignorancia una imposibilidad pero a su vez una oportunidad.

---

<sup>56</sup> Rossellini, Roberto. *“Un espíritu libre no debe aprender como esclavo”, Capítulo III: La crisis de la cultura y los medios de comunicación de masas.* [Traducción José Luis Guarnier] Barcelona, España. Primera edición. Paidós. 1977, 99 p. (Marx, Karl. *Introducción a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, marzo de 1844)

### 3.6.4 DEL PEREGRINAJE, LA PENITENCIA Y LA EXPIACIÓN.

El pequeño pueblo de Monte Santo está a los pies del cerro del mismo nombre. Monte Santo es el nuevo escenario social donde llegan Manuel y Rosa. Un largo camino ancestral, hecho de rocas y piedra, lleva a lo más alto del cerro donde se erige un pequeño templo. Desde la cima de este monte retumba la palabra de San Sebastián a sus fieles. El camino extenso, pedregoso y dificultoso, que lleva a Monte Santo bajo el sol extenuante, acentúa la inexorabilidad de los destinos del pueblo fiel, como también los de Rosa y Manuel. El peregrinaje es aquí un auto flagelo impuesto por las condiciones culturales, rituales y morales de un pueblo, de un sistema social. Hombre y mujer peregrinan a través de un mundo mítico y místico siguiendo el siempre oscilante sueño mesiánico de Manuel y el cuestionamiento constante de Rosa.



#### **De la penitencia y la expiación:**

La religiosidad centrada en el mesianismo y la palabra profética generan gestos de fanatismo e histeria colectiva, y la exaltación de la figura religiosa hacen que su poder degenera gradualmente en discursos totalitarios, que llevan finalmente al autoritarismo y la intolerancia. Los fieles quedan inmediatamente vulnerables a cualquier sugestión. El líder religioso, con su convicción rebelde y agitación discursiva, abduce un hipnótico trance en la masa humana.

Incitados por las palabras decididas de su líder, los seguidores de San Sebastián, invaden el pueblo para convertir a todos. En primer lugar, los pecados mortales necesariamente deben ser expiados a través del castigo físico y la penitencia para lograr el arrepentimiento. Luego de estar limpios físicamente, viene la petición de la indulgencia como acto de sumisión ante San Sebastián, la figura de Dios en la tierra. Quienes se opongan a la conversión divina, encontrarán la inexorable muerte de sus cuerpos y almas. Este mesianismo, basado en lo sagrado y lo divino, es un método común que recorre, con sus matices, transversalmente la historia de la religiosidad en Latinoamérica, desde la época del descubrimiento y conquista a través de las misiones.



La penitencia también es aquí, un acto sacrificial de escarmiento, de castigo físico para acceder a la salvación, a la liberación que otorga el poder religioso. El camino a Monte Santo se transforma en la vía de **expiación** de los pecados culposos del pueblo. Las cargas simbólicas (trozos de roca) que llevan en sus cabezas expresan una lógica de culpa, un peso que se carga desde el nacimiento, el peso del hambre, una culpa ancestral, autoinfligida. De esta forma se expresa una culpa moral, inexplicable para el extranjero, para quien no esté inmerso en aquella dinámica. La necesidad, tanto física como espiritual, y la falta de accesos para consumirla se transforman en la causa originaria de esta culpa ancestral que se polariza con las condiciones culturales y sociales alienadas por la imposición histórica de la moral religiosa. Por otro lado la repetición constante de la penitencia en Manuel exaltan su desesperación y las dimensiones de su ansia espiritual.

### 3.6.5 DEL TEMPLO Y EL ACTO SACRIFICIAL.

En lo más alto del Monte Santo se erige una capilla, un templo que prefigura la salvación, el lugar donde las almas se limpian una vez recorrido el camino de la penitencia y la expiación. El templo representa un espacio de silencio absoluto, purificación y sacrificio. Es aquí donde Manuel, es empujado a una decisión radical: limpiar el alma de Rosa con un acto sacrificial y violento de muerte (la sangre de un niño inocente ungida en el cuerpo pecador de Rosa) para que sean finalmente purificados y lograr el acceso a la tan ansiada salvación.

#### **El acto sacrificial:**

San Sebastián y Manuel llegan al templo de Monte Santo, luego del prolongado acto de expiación de Manuel. Rosa llega al templo desesperada en busca de Manuel intentando siempre cambiar su parecer, su oscilante búsqueda. El acto sacrificial que implica necesariamente el derramamiento de sangre es una prueba de fe puesta por el Santo para la purificación del alma, pero ante la inminencia del sacrificio no hay momento de retorno.

Un bebé inocente ofrecido por Manuel es apuñalado frente al altar de la cruz y ungida la frente de Rosa con su sangre.



En primera instancia Manuel está convencido de que se debe limpiar el alma de los pecadores con la sangre de los inocentes, el trance y la no-conciencia de Manuel son sacudidos y al igual que con la muerte de su madre: el momento de reflexión culposa, el momento de racionalidad, llega una vez concretados los hechos. Tras el acto de sacrificio inocente, su entendimiento se transforma y se convence de que no puede encontrar la salvación de su alma en un acto de injusticia como el derrame de sangre inocente. El discurso de autoconvencimiento cambia, pero no es suficiente para sacar del trance a Manuel. Llegado este momento suceden dos situaciones que, paralelamente, modifican por completo

el curso de la historia de Manuel y Rosa: la primera es la masacre de los fieles de Monte Santo a manos de Antonio Das Mortes, asesino a sueldo pagado por hacendados y sacerdotes, y en segundo lugar la muerte de San Sebastián a manos de Rosa, quien lo asesina con el mismo puñal con el que es sacrificado el infante.

El acto sacrificial es uno de los ritos más utilizados dentro de la lógica religiosa a través de la historia del hombre. Desde tiempos ancestrales se tiene la creencia de que el sacrificio impuesto por los líderes (no sólo religiosos sino de las comunidades humanas unidas en torno a una estructura social) a unos pocos para salvar al resto, podrá justificar, es decir, dar justicia, podrá explicar los embates de las fuerzas naturales que asolan a las comunidades y que no tienen explicación racional ni espiritual. Esta concepción, basada en el miedo, el temor a lo desconocido, ha variado constantemente, pero sigue estando vigente hasta hoy con sus matices y reformulaciones.



### 3.6.6 DE LA INSTITUCIÓN RELIGIOSA.

La religiosidad manifestada en la institucionalidad de la religión, (en el caso Latinoamericano en el catolicismo), es exhibida como una institución de estructura jerárquica cuyo objetivo es conservarse a través del tiempo, por lo tanto con intereses propios y de gran poder e influencia directa en el resto de las instituciones sociales.

Una vez más vemos cómo la materialización, la organización de conceptos sociales tan necesarios como la libertad, la espiritualidad, la justicia, la igualdad, la salud, la educación etc., se ven degenerados con la concreción corporativa de ellos, debido principalmente a que estas instituciones deben manejarse dentro de un sistema monetario que se opone por esencia a su naturaleza.

En el caso de la obra, se encuentra más fe en la desesperada devoción de los fieles o en el mismo fanatismo mesiánico de San Sebastián que en la figura del sacerdote religioso quien, obviando su función espiritual, sirve a los intereses que considera importantes para su institución, transformándose únicamente en funcionario del poder eclesiástico y defendiendo su dependencia económica del poder oligarquico, del poder de los hacendados. Dentro de este contexto aparece la figura del matador de **cangaceiros**, un asesino a sueldo que es contratado para eliminar a los fieles de Monte Santo y a San Sebastián. El poder económico del hacendado y la influencia moral del religioso estimulan y justifican la concreción del hecho. La finalidad del crimen es la eliminación de la agitación popular con el pretexto de una inminente amenaza a la potestad divina y al orden establecido. El asesino, quien también conserva una ética dentro de su filosofía violenta, aunque no encuentra mayor sentido a la matanza, acepta el designio ante el abrumador poder del dinero, que propicia su misión. Los fanatismos a través de los cuales el pueblo expresa su angustia están en tensa confrontación con los poderes fácticos opresores ante la amenaza que significa para la institucionalidad del poder la cercanía del fanatismo con la rebeldía y la sublevación.

El método de fidelización es el miedo, el temor, la culpa, la moral y en última instancia la eliminación de raíz del mal. De este modo el carácter redentor que le da el sacerdote a la misión del asesino, exponiéndola como una penitencia para el perdón de sus pecados, no hace más que replicar los métodos del fanatismo religioso. La fe y el ser humano pasan a ser sólo un término conceptual, lleno de intrascendencia dentro de la lógica estructural de la institución religiosa.

Las bases humanas de la religión son entonces negadas y la influencia moral de la institución religiosa se transforma en un poder temido por el creyente, provocándole finalmente un tremendo vacío. Este vacío sólo puede colmarse con un cambio en su sistema de pensamiento respecto de la espiritualidad y la fe.



### 3.7 LA RELACIÓN MANUEL- ROSA: EL COMPLEJO DE AUTODESTRUCCIÓN.

La relación entre Rosa y Manuel nos define dos miradas, dos capas atemporales, dos perspectivas de vida enfrentadas a la miseria y el hambre como experiencia violenta e irracional. Perspectivas que difieren, comulgan y colisionan y que a la vez son estados exacerbados del ser humano tanto como individuo social oprimido que estalla o, por la misma situación, opresor de su propia condición, reprimiéndola.

La primera ruptura radical en esta relación se da con la muerte de la madre de Manuel, liberándose su necesidad espiritual, ya que ante la venganza de los poderosos se convierten en fugitivos buscando refugio en el Monte Santo, donde reside San Sebastián. Las necesidades de Rosa y Manuel se oponen. Caminando a través del pedregoso camino hacia Monte Santo, Rosa vislumbra la real dimensión de su destino, es consumida por el miedo, su reticencia a seguir el camino que sigue su marido, no se encuentra con la comprensión de éste sino con el absoluto rechazo y negación a una vuelta atrás. Si es necesario, Manuel seguirá sólo su camino, aunque eso signifique dejar atrás todo, incluso a su mujer.



Manuel está totalmente absorto en esta espiral de mesianismo profético-violento, aferrado a la utopía de la tierra verde, del mar, de la abundancia que

algún día llenará el sertao. Incluso cuando conoce la real interpretación que hace San Sebastián de esta premisa, explicándole a Manuel que la tierra verde tiene una existencia espiritual, se autoconvence de que realmente el milagro de la abundancia es real, pues ya se encuentra inmerso en el trance religioso. El consuelo espiritual no sirve para llenar sus expectativas, sólo el consuelo concreto, real. Su necesidad dista de lo racional, de lo conciente y se acerca más a lo visceral, a lo irracional, al impulso animal.

Rosa se mantiene siempre al margen de la experiencia mesiánica y el fanatismo del pueblo de Monte Santo. Su desesperanza la hace extremadamente realista, sus expectativas son trabajar para comer. En este sentido la necesidad del hambre la hace reprimir, al contrario de Manuel que libera su violencia, y esta represión sólo puede mantenerla en una constante angustia. Esta angustia es también la angustia de la distancia de Manuel, de la carencia de afecto, de sus desesperados intentos por convencerlo de recapacitar, llamados que no encuentran eco en Manuel. Hay aquí una lucha existencial entre la esperanza y la desesperanza, la razón y la des- razón, ambas desde la miseria del hambre. Un diálogo muy decidor de esta oposición de necesidades es el siguiente:

**Manuel:**

Algún día seré rey, criaré mi ganado en un campo verde...

**Rosa:**

Eso es un sueño Manuel, toda esta tierra es seca y estéril, nunca parió nada bueno, ¡para qué perderse en la esperanza!

La segunda ruptura radical en esta relación se genera entre la soledad en que se ve envuelta Rosa, en medio del fanatismo, la desesperada devoción y un entorno natural aislado y hostil, y la ciega búsqueda de su marido, pues es finalmente la decisión de seguirlo y no dejarlo (una causa de amor) la que detona las oposiciones. La promesa de salvación (prefigurada en la isla, la tierra verde) induce a Manuel al trance y, motivado por las palabras de San Sebastián, cae en la sugestión de la posesión demoníaca de Rosa, convirtiéndose en una especie de seudo profeta.

Rosa es, aparte de alejada y dejada de lado, negada por su marido. Se hace conciente de la falsedad ideológica del grupo religioso, pero esta conciencia no es racional porque sólo es impulsada por su pérdida de fe y el hambre.

Todo este entorno detona en ella una actitud fría, de repulsión ante los fieles y ante San Sebastián, pero también de temor del poder del fanatismo que ostentan.



La tercera ruptura radical sucede cuando Manuel le dice a Rosa que desea matar a Corisco, decidido a acabar con el ciclo de sangre en que se ve envuelto. Pero Rosa se encuentra acogida allí y considera moralmente un despropósito que Manuel quiera retomar la senda errática de huida que han recorrido. En sus golpes contra él, están también todas sus frustraciones y complejos.

#### **De la autodestrucción:**

Por un lado Rosa encuentra un sentido de apego en un entorno donde son acogidas sus carencias afectivas y la necesidad de pertenecer, de dejar atrás el vagar errático, la huída. Pero Manuel continúa sin poder conciliar su necesidad de justicia divina (la salvación y la abundancia como parte de ello) con el derramamiento de sangre y violencia. Lo único que los une es lo más poderoso, el amor. Pero este amor no encuentra una materialización concreta pues ha estado expuesto durante mucho tiempo a una deshumanización permanente y pérdida de identidad. Este amor que en el papel debe crecer, continuamente involucre, no se vive ni se piensa sino que se sostiene y vaga a duras penas dentro de un círculo errático de vulnerable inestabilidad, hambre y violencia. Por tanto no se unifica, no se edifica, sino que se vuelve inconcientemente contra sí mismo, como una manera de protegerse ante la crisis permanente a la que es sometido, encontrando en la destrucción el único método para sobrevivir a este caos (basado principalmente en el temor y la irracionalidad).

### **3.8 ANTONIO DAS MORTES: DE LA NO- PERTENENCIA.**

*“Buscando en diez iglesias, sin santo patrono,  
Antonio Das Mortes, matador de cangaceiros...”*

La figura de Antonio Das Mortes, transita en la ambigüedad; una ambigüedad entre su conciencia moral y la sugestión de su destino, un destino ineludible y necesario dentro de otra sugestión mayor como es la del bien y el mal. Antonio Das Mortes, refleja una pertenencia local, degenerada por un sentimiento de foraneidad, de lo ajeno, de no pertenencia, que se transforma en el origen de sus enigmas, su leyenda y su ética de violencia. Das Mortes busca acelerar el proceso de guerra, como una crisis que limpie la degeneración de la sociedad. El convencimiento de su misión predestinada, instala otra ambigüedad entre una metafísica religioso-moral y la imposición violenta de una noción de justicia, centrada en la figura también mesiánica del personaje mitológico, legendario y trágico que representa. Su condición trágica se constituye a partir de la intuición antes que de la razón. Cuando Antonio acepta el pago de dinero para eliminar a los fieles de Monte Santo y a su líder, deja vivos a Manuel y Rosa ante el cuerpo muerto del Santo, para que actúen como testigos de la masacre y cuenta su historia a ciego Julio, el cantor popular para hacer trascender su leyenda.

Antonio Das Mortes se reescribe constantemente, carga cada vez más peso sobre su espalda, pues vive con los fantasmas de aquello que debe eliminar:

*“Yo no maté a los beatos por el dinero, los maté porque no podía vivir tranquilo en esta miseria.” Antonio Das Mortes.*



### **De la no-pertenencia:**

Uno de los conceptos centrales de las miserias de los protagonistas y del pueblo en la obra, es el hecho de que son hombres y mujeres, campesinos sin tierra. Esta situación histórica, este drama, genera una negación del propio ser, situación que se puede manifestar en una asimilación del sometimiento o en una rebeldía ante éste, de tal manera que la fuerza implícita en el pueblo campesino, en los más explotados del sistema, juega un papel de dos caras, como una navaja de doble filo, por un lado induce al trance y por el otro, en el estallido de sus rebeliones (o en la real comprensión de éstas) radica el desarrollo real de las fuerzas campesinas, de la raíz del pueblo marginado.

*“Cuando Marx consiguió prevalecer sobre las ideas de Proudhon, heraldo del célebre axioma “La propiedad es el robo”, tuvo que plantarle la cara a una oposición mucho más fuerte, la del anarquismo, cuyo líder era Bakunin. Éste definía la revolución como el fruto de la acción conjunta de todos los explotados y marginados: para él, los campesinos sin tierra eran la fuerza motriz más poderosa de esta revolución.”*<sup>57</sup>

El campesino vive del trabajo de su tierra, de tal manera que si ésta y todo lo ella pueda proveerle, es ajeno, su trabajo y su vida pasan a serlo también. La experiencia vivencial comienza a alienarse generando frustraciones y complejos. El legado de aquellos que decidieron tomar por su cuenta las tierras libres y que después fueran sometidos a la tiranía de la oligarquía, se transformó en una descendencia de peones, de funcionarios rurales sin una relación de pertenencia sobre la tierra en que vivían. La tremenda miseria de sus vidas, la alienación, el sincretismo cultural, religioso y social, lleva al individuo a manifestarse de forma desesperada y violenta, la desesperación lleva a la devoción, la violencia a la rebeldía. En todas las formas, el peso del oprimido se hace más insoportable cuando es una carga ancestral y ajena. Entonces cualquier forma milagrosa de existencia, cualquier figura salvadora o guerrera que dé esperanzas al individuo sometido y necesitado, adquiere un poder enorme sobre él.

*“El hombre no debe ser esclavo del hombre... el hombre debe dejar la tierra ajena y buscar las tierras verdes del cielo.” San Sebastián.*

### 3.8.1 PUEBLO, MITO Y MISTICISMO.

La figura del pueblo está centrada en la pequeña comunidad, no en una gran masa social, sin embargo, la forma manifiesta no varía mayormente. El pueblo son los campesinos oprimidos, los más miserables en una tierra de miseria. Ante tal situación el individuo alienado se refugia en sus creencias y su fe. El hambre vuelve esta fe en violencia. Esta violencia transforma las creencias y la fe en un sincretismo seudoreligioso. Todo el entorno sociocultural de un pueblo oprimido y sometido conspira contra el mismo, convirtiéndose en una fuerza autodestructiva. El hambre, la miseria, la opresión y el sometimiento

---

<sup>57</sup> Rossellini, Roberto. *“Un espíritu libre no debe aprender como esclavo”, Capítulo III: La crisis de la cultura y los medios de comunicación de masas.* [Traducción José Luis Guarnier] Barcelona, España. Primera edición. Paidós. 1977, 95-96 p. (Marx, Karl. *Introducción a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, marzo de 1844)

infligido al individuo pobre, finalmente genera desesperación e histeria. En este punto las figuras morales del bien y el mal, Dios y el Diablo, en nada pueden incidir que no sea torcer aún más la alienación del pueblo: en el nombre de Dios, la desesperación se transforma en fanatismo, beatismo y devoción; en el nombre del Diablo la histeria se transforma en rebeldía, venganza e ira.

Es en este panorama en que la fusión de creencias y costumbres reducen los actos humanos a una significación que, a falta de ser espiritual, se diviniza, se idealiza, “colocando precisamente los intereses de la colectividad por encima de los intereses del individuo, el interés de la sociedad por encima de los intereses del individuo, ocurriendo que el individuo es absorbido por la colectividad en interés del individuo mismo”<sup>58</sup>, la humanidad del individuo, se ve perdida en un cúmulo de supersticiones terrenales que dan cuenta de las grandes carencias existentes para el desarrollo integral del ser humano como tal, pero que a la vez revelan una fuerza que rebasa los límites de la simple creencia popular.

### **Del misticismo:**

En la mística del hombre latinoamericano se asienta su real comprensión del mundo y de las cosas. Y este real comprendido es un acto de desarrollo que, si bien no proviene de una evolución racional o filosófica clásica, proviene de una filosofía vivencial, de una experiencia creadora y de ansias espirituales con características particulares, lo que le da un valor humano propio, único al desarrollo de esta mística, creando una lógica, un método experiencial, basado en tradiciones y creencias tan ambiguas como poderosas para comprender el mundo como un espacio de libertad y al hombre como un ser libre.

El misticismo se transforma en la gran vía liberadora del hombre latinoamericano, porque en esencia es un fenómeno más cercano a la idea de lo subjetivo, al inconciente, sin embargo, cuando el misticismo de los pueblos en Latinoamérica fue inhibido por el sometimiento de la conquista e impuesto sobre éste un sistema socio-cultural y político-religioso, terminó siendo alienado al mismo tiempo que el individuo. Por lo tanto cuando el misticismo se transforma a nivel social en un sometimiento más del individuo, estamos hablando del misticismo alienado que ha sido, desde la instauración de la modernidad (con el descubrimiento de América), la noción que ha predominado a la hora de hablar de la mística como sistema opresor.

---

<sup>58</sup> Avellar, José Carlos. “Glauber Rocha”, *Capítulo: La línea recta*. [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 215 p.

En el sincretismo de la mística se levantan por esencia las raíces del pueblo latinoamericano, las comunidades originarias y los rostros sociales oprimidos entendidos como una sola fuerza social, el pueblo, la minoría pobre. Esta fuerza es el único camino de desarrollo humano para Latinoamérica y la mística, el sueño de libertad, el sueño de plenitud. Esa es su importancia y también su fatalidad. Las imposibilidades racionales le abren paso a las posibilidades irracionales; pero más allá de esa aparente irracionalidad hay un ímpetu espiritual, elaborado en la mística, que es la fuerza motriz del desarrollo humano.

*“A pesar de que el misticismo es un fenómeno negativo desde el punto de vista sociológico, creo que es muy positivo desde un punto de vista subjetivo y subconsciente, debido a que significa una rebelión permanente del pueblo contra la opresión que le es impuesta.”* <sup>59</sup>

### **Del mito:**

En las manifestaciones de las actitudes místicas residen también los mitos de un pueblo. Dentro de la obra, muchos de los conceptos son tratados desde un punto de vista crítico y reflejados desde toda su ambigüedad, también es el caso del mito: su sentido sólo es desarrollado en torno a su estado pulsional e histórico; no hay una observación de la estructura misma, de su condición ancestral, de su desarrollo dentro de la cosmología popular. Lo más importante para la obra es el sincretismo alienado que domina el carácter del mito y lo establece dentro de un estado de sometimiento. Los mitos del pueblo, el profetismo, el misticismo, lo legendario, el bandidismo, son todos elementos de sometimiento. Y es el estado de alienación el que detona este envés del concepto. En la obra, los mitos no son referidos solamente para criticar el estado opresivo de éstos, sino también para referirse a ellos desde un estado degradado de la sociedad y de las cosas, reflejando la situación pulsional de sus precariedades: la miseria, el hambre, la violencia. Dentro de este contexto, el mito está muy ligado al estado de trance de los pueblos, a la rebelión y la crisis inconciente, al raquitismo y al quiebre o carencia de conciencia, reflejando las imposibilidades, las dominaciones, las opresiones. Es porque, dentro de este estado de trance y ambigüedad, la obra desarrolla la dificultad de vivir dentro de una sociedad sin ética, retrógrada y decadente. Esta dificultad se transforma en una imposibilidad de vivir, ya sea fuera como dentro de esta estructura social. Por eso toman tanta importancia el recorrido circular, fragmentado, el vagar errático, el carácter fugitivo de la huida misma, y éstos

---

<sup>59</sup> Avellar, José Carlos. *“Glauber Rocha”, Capítulo: La idea en la cabeza.* [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 118 p.

reflejan una marginalidad absoluta. El mito se desarrolla entonces, dentro de una situación marginal, de la cual más que mostrar las limitaciones se reflejan la vivencialidad y la necesidad de una conciencia clara para rescatar sus potenciales posibilidades de desarrollo humano.

*“Extraer del mito un actual vivido, que designa al mismo tiempo una imposibilidad de vivir...poner en trance, en crisis.”* <sup>60</sup>

### 3.9 CORISCO: DE LA IRA Y LA JUSTICIA VENGADORA.

*“La historia continúa presten más atención,  
aquí Manuel y Rosa recorren el sertao,  
hasta que un día para bien o para mal,  
entró en sus vidas Corisco, el diablo de Lampiao...”*

La figura de Corisco presenta una rebeldía anárquica, camina por la senda del bandidismo, es un cangaceiro, una figura cercana al exterminio, muy racional y al mismo tiempo impulsivo, pero a la vez también es un vengador (nuevamente la figura mesiánica) y se sabe sobreviviente por lo que siente la proximidad de su propio fin, por esta razón se define como un bandido de dos cabezas, una matando, la otra pensando; una escapando la otra enfrentando.



*“Aquí está mi fusil para no dejar al pobre morir de hambre (...) es preciso quedarse para acabar con el mal, vengando mi sufrimiento, haciendo justicia.”*  
Corisco.

Para Corisco, el pobre vive una constante guerra y él se transforma en un vengador, no del pobre mismo, sino del hambre y la esterilidad de la tierra,

---

<sup>60</sup> Deleuze, Gilles. *“La imagen tiempo”, Capítulo VIII: Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento.* [Traducción Irene Agoff] Buenos Aires, Argentina. Primera edición, Paidós comunicación. 2005, 290 p.

un vengador de la ira que provocan estas carencias. En la figura de Corisco están marcados y conectados en forma circular los extremos: uno en donde es conciente del sufrimiento interno el cual se revela a través de la ira, y otro donde el ser se redime a través del mismo sufrimiento como castigo espiritual.

Manuel se decide nuevamente a ser guerrero, soldado, desde la trinchera de Corisco, inspirado esta vez por la salvación a través de la ira y de la venganza, lo que justifica los actos de bandidismo en donde Corisco pone en desafío la hombría de Manuel con actos de extrema violencia como gestos de iniciación: El allanamiento a las viviendas de los hacendados, la violación de sus mujeres, el apropiamiento del dinero, el oro y los objetos de valor, incluso llegando a la imposición del acto de castración en las víctimas, en el que Manuel vuelve a verse en disyuntiva: Por un lado la figura religiosa de Dios: la cruz, (prefiguración de su tortuosa búsqueda) y por otro, el puñal con el que es obligado a concretar la venganza, la ira. El asesinato por la ira de Dios o por la venganza del Diablo, finalmente cobra sólo una víctima: el hombre, quien sin poder reformular sus conocimientos termina sometido a las figuras establecidas, figuras de esclavitud, de temor.



Ante el derrame de sangre, nuevamente Manuel vuelve a un estado en donde intenta racionalizar lo que está viviendo pero no encuentra las armas mentales para canalizar ese pensamiento, entonces éste se vuelve en rebeldía, vuelve a cuestionar su concepto de justicia y es sumamente duro consigo mismo. Son estos estados mentales de cuestionamiento crítico, el arma más poderosa que tiene el individuo (Manuel) para sí mismo, pero ante la negación de un entorno social, de accesos a una racionalización de este cuestionamiento, es que surge el vagar errático expresado en la huida, la evasión que, por el propio espíritu crítico del individuo, termina volviéndose violenta y autodestructiva, pues esta huida errática no lo lleva a ningún otro lado más que a sí mismo, no encontrando ninguna respuesta en este recorrido circular, espiral. Este recorrido circular domina los caminos de Manuel, Rosa y San Sebastián, como también se puede observar un recorrido zigzagueante, sinuoso, en pequeñas rectas que se quiebran constantemente en Antonio Das Mortes y Corisco.

La concreción de la venganza de Corisco se ve vulnerada ante la rebeldía de Manuel, quien intenta acabar con todo, pero es enfrentado por Corisco. El castigo físico es nuevamente un recurso de expiación autoimpuesta. La agresión impuesta y la autoagresión como métodos de sumisión.



### 3.9.1 DEL RITO BAUTISMAL.

*“Manuel es nombre de vaquero, yo te bautizo ahora como Satanás...”*  
Corisco.

El rito del bautismo, propio de las tradiciones religiosas se inserta esta vez en la figura de Corisco, quien preconiza una especie de profetismo. Los conceptos giran en forma circular, el sincretismo traspasa las figuras de todos los personajes y entonces podemos ver personajes que emulan inconcientemente características propias de otros y así permanentemente. Esto sucede también con los rituales como el bautismo, donde finalmente no existe diferenciación ritual mayor entre las manifestaciones, creencias o expresiones propias del bien y del mal.

### 3.9.2 DE LAS FIGURAS FEMENINAS: ROSA Y DADÁ.

La falta total de carencia afectiva de Rosa, (que fue sufrida en su momento más álgido en Monte Santo, donde la devoción y el beatismo espiritual no lograron llenar ese vacío) encuentra un espacio en el encuentro con Dadá, una mujer que sigue a Corisco; ella también presenta las mismas carencias que Rosa y su encuentro motiva en ellas una relación de complicidad y afectos. Es la preocupación por ella misma, sus necesidades inmediatas y físicas, ya no espirituales como en Manuel, las que toma Rosa inconcientemente y por inercia. Y es este acto inconciente que hace que este vacío sea llenado sólo aparentemente, superficialmente, no desde su raíz.



Con la cercanía física de Dadá, Rosa se generan los lazos afectivos que fallidamente busca en Manuel. Asimismo, el objeto material (representado en el velo que encuentra en una hacienda allanada por la banda de Corisco) pasa de inmediato a convertirse en un elemento que la retrotrae a su sentido de pertenencia, de propiedad, que le daba cierta estabilidad durante su vida campesina. Este elemento también la centra en la preocupación por ella misma, como individuo y mujer, dejando de un lado por unos momentos la preocupación absoluta que concentraba en Manuel.



Rosa encuentra en el hedonismo, en el deseo desesperado de afectos, en la carnalidad, la libertad que necesitaba ante tanta falta de fe, miseria y sufrimiento, pero ésta sigue siendo superficial. Un último intento desesperado de Manuel, un último compromiso de estabilidad, de formar una familia, de tener un hijo que los establezca, hará que Rosa vuelva a creer en él para dejar todo lo que han seguido y huir por última vez.

### 3.10 LA PREDESTINACIÓN TRÁGICA.

*“Mi destino está tan sucio que ni toda la sangre del mundo lo puede lavar (...) Dile a todos que Corisco estaba más muerto que vivo.” Corisco.*

*“No quiero que nadie entienda nada de mi persona (...) fui condenado a este destino y tengo que cumplir sin pena ni pensamiento...” Antonio Das Mortes.*

En la esencia de la existencia de Corisco, así como en la de Antonio Das Mortes, existe un convencimiento interno de que su destino está marcado trágicamente, de que el sentido de sus vidas gira en torno a una misión de carácter ineludible y por esto adquiere un carácter divino, sacramental y también, en cierto sentido, ético.

Estas figuras de bandidismo, el perseguidor y el perseguido, el justiciero y el vengador, la figura legendaria y la figura anárquica, ambas convertidas en mito, concentran en sus existencias la carga violenta de sus actos, una culpa ancestral que los une y también los divide. Los une porque son dos caras de la misma moneda, dos cabezas del mismo cuerpo, pues ambos ven en el curso de sus existencias una predestinación y su vida misma como un acto sacrificial. Ambos revelan el camino hacia una revolución a través de lo único que pueden hacer: provocar, hacer estallar las rebeliones para que exista finalmente una posibilidad de crisis total, que pueda cambiar el orden establecido de las cosas. Y esto es lo que también los une, porque esta crisis absoluta, este cambio del orden establecido está dirigido a eliminar las dominaciones del pobre, a una liberación de la miseria, del hambre y en último caso de la misma violencia con la que destruyen con el fin de liberar.

*“El hombre en esta tierra sólo tiene validez cuando toma las armas para cambiar el destino...no es con un rosario, no, es con rifle y puñal.” Corisco.*

Si Sebastián construye su salvación a través del camino de la cruz, Corisco y Antonio la construyen a través de las armas, y esta ambigüedad construcción-destrucción, no es casual, es parte del fatalismo tan decidor de la alienación latinoamericana. Y las conciencias ambiguas (rationales y violentas), la rebeldía iracunda de Corisco y la rebeldía trágica de Das Mortes, son parte de una revolución en trance, de una prefiguración de ésta. Las figuras heroicas que pretenden representar cada cual a su modo, son actos sacrificiales que no buscan purificación alguna, sino, en último término, una glorificación individual que recorre los caminos tortuosos de la expiación y la huida. Recordemos que tanto Corisco como Antonio son dos figuras que transitan en una especie de limbo, de purgatorio, como si de almas en pena se tratase, dentro de esta lógica de bien y mal, dentro de esta moral de lo divino y lo demoníaco.

### 3.11 DEL TRANCE, LA CONCIENCIA Y LA REBELIÓN.

El estado de trance en el que se ven envueltos los hombres y mujeres en la obra, es un reflejo de la situación histórica del momento social en toda Latinoamérica, esta situación de estulticia inducida es sufrida por todos los individuos del pueblo, introducida por el estado de alienación, fomentada por el sometimiento de los centros de poder. Sin embargo, dentro de esta situación de trance se desarrolla, de la manera que encuentra a mano, una forma de vida (como sobrevivencia) dentro de un estado de crisis latente. Estas formas de vida son directamente condicionadas por todos los estados de sometimiento cultural, mitológico, místico o moral, ya sea en la forma de razonar, como la de proceder, en la forma de creer y manifestar aquellas creencias, en la forma de socializar y de evolucionar culturalmente, es decir tanto en el sentir, como en el pensar, en el proceder, en el creer y en el crear.

*“El verdadero conflicto se produce entre Antonio y Manuel, ellos son personajes igualmente condicionados por Dios y el Diablo, uno en la forma de actuar y otro en la manera de pensar.”*<sup>61</sup>

Manuel siempre esta en un punto decisivo. Y su conciencia en trance lo lleva de una figura a otra sin razonar, de forma impulsiva, ni siquiera emocional, pues es la desesperación en la búsqueda de la justicia (el motivo real de su permanente huida), y de allí la esperanza de salvación en la abundancia, lo que mueve sus actos que reflejan la crisis permanente de esta conciencia en trance. Por otro lado, Antonio Das Mortes presenta un trance que lejos de ser impulsivo es muy racional y desde esa perspectiva queda entrampado en un constante cuestionamiento del que no puede acceder a respuestas concretas y ese estado de vulnerabilidad, de inconsistencia o inconsecuencia es su lucha interna, su trance manifestado en una conciencia ambigua, fragmentada.

Existe una transversalidad en los conceptos de trance, conciencia y rebelión dentro de la obra, pues son compartidos por todos los personajes que atraviesan la historia. Al igual que Manuel tiene no tiene conciencia de nada, o mejor dicho, toda su conciencia la basa en una búsqueda externa, mantiene una lucha externalizada por la desesperación, que lo lleva a ampararse en cualquier figura mesiánica (el líder religioso, el guerrero vengador), Antonio Das Mortes mantiene

---

<sup>61</sup> Avellar, José Carlos. *“Glauber Rocha”, Capítulo: La cámara en mano.* [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 232 p.

una lucha interna, unas veces guiado por la moral, otras por la ética, otras por la violencia, otras simplemente por el dinero. Su pensamiento es de carácter ambiguo y nunca se sabe en qué realmente cree. A veces piensa mucho, otras no quiere pensar. De hecho tampoco desea que lo comprendan, constantemente se niega. Por otro lado está Sebastián, inmerso en un trance mesiánico, en una conciencia religiosa que lo vuelve a los extremos fanáticos del absolutismo. Y finalmente está Corisco quien manifiesta su trance sumido en la conciencia rebelde de la venganza, de la ira (o también la conciencia materialista, en un sentido realista, de Rosa); Todos, ya sea en la salvación, en la venganza, en la justicia o en la desesperación, comparten una retórica de la violencia, todos son hijos “no reconocidos” de una tierra de hambre, de opresión.

A pesar de que estas conciencias se revelan del trance a través de la violencia, de una u otra forma no logran concretarse como una revolución, como el gran cambio del entendimiento de las cosas, sino que solamente pueden concretar una rebeldía ante esta imposibilidad de transformación, quedándose sólo en el grito desesperado, en la rebelión violenta, y aquí cabe la pregunta si podría darse esta revolución sin pasar por el proceso de rebelión y en vez de ello, trabajar en la experiencia humana, en el conocimiento para la transformación radical del pensamiento. Latinoamérica es y será una región alienada, hostil para el acceso igualitario al conocimiento, y esto porque las bases de dominación son tan fuertes y están tan arraigadas en todos los ámbitos que de alguna forma el individuo elige el estado de sumisión. Es lo que el sistema establecido le hace creer constantemente. Por eso hablamos de un esfuerzo sobrehumano y autodestructivo para liberar la existencia del hombre latinoamericano, inmerso dentro de un sistema que avala la opresión, la ignorancia y la pobreza impuestas como métodos “legítimos” para expandir la dominación. Y es por esto también que las rebeliones, erradas o no, son una manifestación legítima del dominado, pues Latinoamérica ha tenido que desarrollar en la revolución lo que los pueblos dominadores han tenido que desarrollar a través de la evolución. La rebelión, la rebeldía y la violencia son la respuesta inconciente de un pueblo que necesita desesperadamente una revolución radical. El esfuerzo debe ir direccionado a esta transformación del pensamiento a través del conocimiento, el autoconocimiento y el aprendizaje y búsqueda de las herramientas de desarrollo que están al alcance del pueblo, aquellas a las que generalmente se nos hace ver como limitaciones.

*“Es la historia de una rebelión de líderes dentro de un sistema de opresión, sólo que las rebeliones no están planteadas en términos revolucionarios. El beato es un rebelde metafísico y el cangaceiro un rebelde anarquista.”*<sup>62</sup>

La rebeldía es una respuesta directa a la hostilidad, a la discordancia de elementos opuestos dentro de un mismo sistema, es necesariamente violenta porque aún es una prefiguración de la revolución, en donde la violencia ya no es necesaria. Así como la revolución es consecuencia directa de una permanente dialéctica de cambio, la rebeldía lo es de una permanente dialéctica de crisis y violencia.

Por ejemplo, existe entre Sebastián y Corisco una diferencia radical de estilos, pero aún así comparten mucho en esta circularidad que se plantea, donde todos son parte de uno y uno parte de todos. Sebastián y Corisco son dos prefiguraciones de una revolución, prefiguraciones que se apoyan en la rebelión y tienen elementos inconcientes de la tradición histórica, de las creencias populares, del sincretismo. Aquella mística es a la vez mucho de mitificación, por eso se autoagrede, se transforma en mesianismo, leyenda, mitologización, como una especie de trascendencia que si bien alcanza como enunciado individual en cierto modo, no son proyectos colectivos, por lo menos no en el sentido de desarrollo humano. Se quedan en lo histórico. En este sentido son figuras tan nocivas como las figuras del conquistador, del amo, del señor colonial. Sus guerras se plantean en la trascendencia terrenal, en la glorificación histórica o la negación de ésta; el resultado es el mismo: caracteres marcadamente ideológicos que chocan, en su imperativo de transformación radical, y se desmitifican al mismo tiempo que reformulan una nueva mitificación que somete su misma humanidad. Son figuras esclavizadoras por esencia.

Es la conciencia en trance, ya sea luchando consigo misma, sumida en la intransigencia del absolutismo, o en la rebeldía violenta e inconciente, la que marca un pensamiento equívoco en la ruta de fatalidad, de dolor, que debe caminar el hombre latinoamericano, en una tierra que no le pertenece, aún siendo propia, o peor aún, desarrollando un pensamiento que siendo propio se le ve imposibilitado de aprehenderlo. Desde el mito sacrificial que da paso a la modernidad (el descubrimiento y conquista de nuestra América), esta alienación es nuestra trágica opresión pero también la gran fuerza mística de nuestro desarrollo.

---

<sup>62</sup> Avellar, José Carlos. *“Glauber Rocha”, Capítulo: La miel de caña.* [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 88 p.

Esa es la importancia de comprender de forma cabal este dolor, esta fatalidad, esta tragedia de la existencia en el hambre, en la marginalidad.

### 3.12 DE LA HUIDA Y LA LIBERACIÓN.

La representación figurada del combate, del encuentro fatídico entre Das Mortes y Corisco, contiene en sí una interpretación explícita en donde dos figuras míticas en enfrentamiento: (la leyenda, el mito del dragón justiciero ante la rebeldía vengadora y rabiosa del diablo del pueblo). Así el mito, la leyenda, el trance de la conciencia ambigua logra aplacar la ira de la rebeldía inconciente, la lucha vengadora y autodestructiva del pueblo sometido. Entre ambas formas de esclavitudes vence la más implícita, la menos visible, la menos detectable.

Es entre los cadáveres, las ruinas, de las figuras esclavizantes de una mitología popular, que emergen las figuras del hombre y la mujer, (prefiguraciones del presente, pasado y futuro de un pueblo) la humanidad que huye, que escapa hacia una salvación, hacia una trascendencia, una eternidad que nunca llega.

Perdidos en la tierra, hombre y mujer deben enfrentar su naturaleza autodestructiva. Una naturaleza que no proviene de su esencia, sino de su destino en la tierra misma y de las variantes socio-culturales de ésta, de su entorno, de sus posibilidades, o más bien, de sus imposibilidades.

Si durante toda la obra el recorrido errático de los individuos del pueblo fue circular (dictado por una alegoría de esperanza y de salvación), durante la huída es la única instancia en que recorren su trayecto en una línea recta y abierta, sin embargo, lo azaroso, desesperado e inconciente de ésta, la hace volver a su naturaleza errática.



## **De la liberación: el mar.**

*“El mar es la obsesión mística de Manuel (...) esa obsesión es la que marca toda su evolución.”* <sup>63</sup>

El mar es el principio y el fin, un símbolo de libertad y de la revolución que debe desatarse para lograrla. Pero el hombre no llega al mar, el hombre finalmente sólo puede prefigurar las ansias, las esperanzas y aspiraciones de un pueblo que grita y ahoga su grito en la rebeldía. La utopía siempre permanece fuera del alcance de los personajes; en última instancia, es la cámara la que muestra el mar y sus límites con la tierra.

Esta figura de libertad no debe ser tomada como objetivo sino desidealizada, para forjar en sus esperanzas, en el trabajo de la búsqueda, del aprendizaje, de la importancia del fracaso y del error, los valores creadores y trascendentes del desarrollo humano.

*“Mi historia está terminando verdad o imaginación,  
yo sólo espero que hayan aprendido la lección  
que estando mal repartido este mundo anda muy mal,  
que la tierra es del hombre, no es de Dios ni del Diablo.”*

---

<sup>63</sup> Avellar, José Carlos. *“Glauber Rocha”, Capítulo: La línea recta.* [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 207 p.

CAPÍTULO IV  
LA CONCEPCIÓN AUTORAL:  
EL ESPÍRITU CRÍTICO DE UN CINE LATINOAMERICANO.

4.1 EL MEDIO Y EL ENTORNO CULTURAL: DE LO AUTÓCTONO Y LO MARGINAL.

La amplia diversidad de manifestaciones culturales definen de buena manera lo que es la cultura latinoamericana: múltiple y multiforme. No tienen cabida las interpretaciones unívocas, absolutas, totalitarias.

Es necesario reformular nuestra idea de lo cultural y reintegrar nuestra memoria histórica originaria (no aquella síntesis histórica oficial), para que renueve y provea el desarrollo humano de Latinoamérica, que, a pesar de no ser el mismo, ni en diversidad ni en forma, que el del resto de las regiones del mundo, nos acerca más en identificación con aquellas regiones cruelmente clasificadas como tercer mundo.

Las culturas dominantes subestiman lo indígena, lo autóctono, como raíz ancestral de nuestro desarrollo cultural. Desde la concepción del mito sacrificial del descubrimiento de América hasta nuestra época contemporánea, nuestra región ha sido sometida a un proceso inmediato, violento, impositivo y traumatizante de transculturación. Esta dominación de ideologías y doctrinas ajenas al origen del grupo sometido reflejan entre otras cosas el descrédito y la vulneración arrogante del concepto de respeto y humanidad.

Es el descrédito hacia las culturas aborígenes, las tradiciones y el pasado histórico, la lengua nativa que le da origen a la noción del mundo, la mística de los pueblos nativos, "lo que conforma el derrumbe de la primera memoria histórica y de la palabra aborígen. No es extraño que se derrumbara la conciencia de la propia identidad y del propio ser, y que los pueblos amerindios cayeran en una especie de "idiotéz sin pasado" <sup>64</sup>. Es el trance que nos domina y confunde: estamos ante la no-conciencia de este pasado histórico, pero no ante la no-existencia de éste. La transculturación, asentada en el intento de una forma cultural en una raíz ajena,

---

<sup>64</sup> Marquínez Argote, Germán. *"Hacia una teoría antifetichista y social de los valores"*, *El hombre latinoamericano y sus valores*. Bogotá, Colombia. Ediciones Nueva América, 1979. 49-50 p.

donde cobra vida y se transforma, básicamente alieniza. Y la búsqueda constante de la autenticidad en esta hibridación histórica es la que nos ha llevado por este camino de dolor, en donde necesitamos comprender las raíces de éste, comprender la identidad de la angustia latinoamericana. Y en esta comprensión de nuestra angustia originaria residen las bases éticas de nuestro desarrollo cultural y también las de nuestra existencia.

Demasiada miseria, demasiado dolor, es lo que finalmente termina alienándonos aún más, creando rabia, violencia, frustración e impotencia. ¿Cuántas lágrimas más se han de llorar?, Cuanta sangre más se ha de derramar para que comprendamos que nuestro desarrollo humano y por ende cultural pasa por la conciencia real de nuestras alienaciones, el respeto a nuestra ascendencia aborígen, y principalmente la comprensión de que aquellos conceptos que la culturas dominantes denostan, prejuician y determinan como atrofiantes limitaciones, como nuestro carácter marginal, autóctono, popular, la mística y la cosmología, “el raquitismo filosófico” y la “idiotez sin pasado”, así como el hambre y la miseria, es decir, nuestras precariedades, nuestros dolores, fuentes todas de nuestras frustraciones, complejos e histerias, son finalmente nuestra gran fuerza latente, nuestra gran potencialidad. Debemos desenmascarar nuestros superficiales prejuicios sobre lo que denominamos limitaciones, para descubrir en ellas las potencias de lo precario, las potencias de nuestro desarrollo cultural.

#### 4.1.1 LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA: LAS POLÍTICAS GUBERNAMENTALES Y LO CULTURAL.

Dentro de todo este universo, o más bien multiverso latinoamericano, el rol y la evolución de nuestra cinematografía ha sufrido de todas nuestras debilidades: complejos, ambigüedades, trances, intelectualismos tardíos y delirios de grandeza.

La cinematografía latinoamericana es por esencia, fatalmente precaria y marginal. La fuerza del espíritu joven de América latina debe superar a las dificultades culturales. Supliendo el raquitismo filosófico con la audacia intelectual, la inexperticia técnica con el esfuerzo autodidácta, la inquietud artística con la libertad del compromiso y el riesgo. Los críticos se ocuparán de los obstáculos superficiales, son ellos los que ignoran las problemáticas reales faltando a la memoria histórica, son ellos los que exigen escuelas definidas que justifiquen los nuevos movimientos, so pena de no ser considerados como auténtico cine.

El intelectualismo criollo y el poder burgués, por naturaleza se construyen en la soberbia cultural, sus accesos abiertos a la cultura dominante les permiten un aparente discernimiento sobre lo que es y lo que no es artístico, sobre lo que es y lo que no es filosófico, incluso sobre lo que es y no es social. Pero esta capacidad de conocimiento desde el poder de la racionalidad académica, cuando no es crítico genera demagogia. Cuando no es crítico se transforma en paradigma, cuando no es crítico se vuelve totalitario. Ignora la realidad y la suplanta por una idealización. Racionalmente se duerme en el trance de la conciencia intelectual.

*“Quienes de esta manera tratan de someter la realidad al ideal, entran inevitablemente en una concepción paranoide de la verdad; en un sistema de pensamiento tal, que los que se atreverían a objetar algo quedan inmediatamente sometidos a la interpretación totalitaria: sus argumentos, no son argumentos, sino solamente síntomas de una naturaleza dañada o bien máscaras de malignos propósitos.”* <sup>65</sup>

Son justamente el intelectualismo criollo y el poder burgués, los que han tenido acceso y formado, en esta corta historia del cine latinoamericano, las primeras creaciones cinematográficas e, imitando los modelos europeos y norteamericanos, han intentado permanentemente formar una industria del cine en nuestra región. La idea criolla de una industria cinematográfica choca de frente con la falta de carácter y la deformación de los talentos en pos de una comercialización sin límites éticos.

Salvo notables y escasas excepciones, Las políticas gubernamentales de apoyo han sido, tanto para bien como para mal, fundamentales para el desarrollo del cine latinoamericano. Hoy por hoy, por ejemplo, podemos observar cómo la historia se repite cuando hablamos de políticas de apoyo para el cine nacional.

Como hace más de cuarenta años atrás, Los poderes dominantes intentan obstinadamente crear una industria cinematográfica como la de los grandes estudios, formando círculos de fuego donde intelectuales burgueses, cineastas consagrados, juventudes con poder y productores criollos, invierten una y otra vez siderales sumas de dinero, apoyados y animados por el estado,

---

<sup>65</sup> Zuleta, Estanislao. *“Elogio de la dificultad”*. Discurso pronunciado al recibir el título de Doctor Honoris Causa en Psicología de la Universidad del Valle, 1980. Cali, Colombia. *Asociación Colombiana de Análisis Existencial (ACDAE)*. [en línea]. Disponible en el sitio web: [http://www.elabedul.net/articulos/el\\_elogio\\_de\\_la\\_dificultad.php](http://www.elabedul.net/articulos/el_elogio_de_la_dificultad.php)

en superproducciones que a lo sumo sustentan una idea de industria, que finalmente sólo viene a ser un negocio particular.

*“Si los hombres de cine no descienden a discusiones más profundas, el fracaso será el capítulo eterno de su industria cinematográfica.”* <sup>66</sup>

Las políticas de apoyo intentan fomentar una gran industria cinematográfica que genere recursos para auto sustentarse en un afán de grandeza que no tiene soporte en los niveles en que se propone y cuyo fin definitivamente se aleja de las ideas de desarrollo cultural para acercarse más a una idea comercial en donde el aspecto cultural existe sólo entendido como entretenimiento. Y ese es el grave error que sostienen las políticas gubernamentales de apoyo cultural: que solamente conciben lo cultural dentro de un aspecto comercial y de entretenimiento popular como base de desarrollo.

*“La burguesía sólo aplaude y premia películas sociales cuando ve que son evasivas.”* <sup>67</sup>

No existen instancias reales de apoyo a cineastas jóvenes que propongan ideas autorales, a producciones que se construyan con un mínimo de presupuesto pero con un máximo de espíritu creador, de ímpetu y de riesgo. La expresión cinematográfica no se concibe como herramienta de desarrollo social, así como tampoco la manifestación cultural se concibe como parte de una política de desarrollo humano. Y eso queda de manifiesto a la hora de distribuir los apoyos gubernamentales o de formular postulaciones a estos (con tediosas y burocráticas fórmulas que más parecieran estar hechas para dar trabajo a consultores y asesores externos, que para la real comprensión de los proyectos). Sí; es legítimo apoyar el desarrollo cinematográfico entendiendo la entretenimiento como aspecto cultural relevante. Lo que no es ético, ni legítimo es intentar anular el aspecto social de la expresión cinematográfica como parte del desarrollo cultural, ni mucho menos anular el aspecto autoral de la actividad cinematográfica como base de desarrollo social. La obra cinematográfica debe construir ante todo un patrimonio social y cultural. Mal que mal

---

<sup>66</sup> Rocha, Glauber. *“Revisión crítica del cine Brasileño”, Capítulo V, Independientes.* La Habana, Cuba. Ediciones ICAIC. 1965, 74 p.

<sup>67</sup> Rocha, Glauber. *“Revisión crítica del cine Brasileño”, Capítulo V, Independientes.* La Habana, Cuba. Ediciones ICAIC. 1965, 64 p.

las grandes obras cinematográficas en América Latina han estado sustentadas por el esfuerzo persistente, extrahumano, sacrificial, de espíritus jóvenes que sin recursos ni técnica, se transforman en los autores del cine latinoamericano.

#### 4.1.2 NOSOTROS, ESPECTADORES: IMPORTANCIA SOCIAL DE LA PERCEPCIÓN CRÍTICA DE LA OBRA.

Todo espectador espera de una película que lo entretenga, que lo desafíe. Pero también es importante que el espectador sea partícipe del acto creativo de la obra: En la percepción de ella, en la reflexión de su problemática, en la rememoración, más allá de la proyección en sí, de la obra. Y esta relación, que esencialmente es inagotable, en la que participan tanto la obra como el espectador, también es incentivada por el autor.

Una película cerrada, que proponga sólo respuestas, que no dé la posibilidad concreta de un acto de diálogo entre ella y el espectador, es más una película que está definida y por tanto acabada, lo que pone al espectador en una posición facilista de mero receptor. En la medida en que la obra sea abierta y proponga una multiplicidad de diálogos con el espectador, tantos como quepan en una imagen, asimismo vivirá después de su proyección.

El arma del pensamiento más sofisticada del hombre hasta hoy ha sido la palabra (tanto para aprender como para educar). Para aprehender el mundo de forma más profunda debemos tener en cuenta el potencial desarrollo de los elementos perceptivos del cuerpo humano. Allí están los sentidos, que no hemos utilizado como herramientas a pesar de este enorme potencial. De los sentidos el más perceptivo, y por ende el más vulnerable, si no se desarrolla plenamente, es la visión. El espectador debe mirar la obra haciendo un acto de humanidad, de comprensión del mundo del otro del que también puedo repensar el mío. Un espectador que ve pero que no sabe lo que está viendo ni que está viendo, es un espectador en trance. Es un espectador que no interpreta. La interpretación de un espectador debe tener la libertad de ser creada por él mismo y no determinada por una ideología o una preasignación dominante de los conceptos expuestos. La obra debe procurar evitar contemplar al espectador como un espectador facilista.

El autor, cuando es verdadero autor, no da por sentado nada del espectador, ni exige que le comprendan. La obra misma, cuando es verdadera obra, es capaz de revelar, de crear su propia forma perceptiva, acerca de la cual

el espectador, bajo sus propios códigos perceptivos e interpretativos, crea su particular visión. Finalmente una película no le ha de servir a nadie salvo al espectador. Y esa película se transforma en obra cuando nos da la libertad de acomodarse, de ser humano, autor o espectador según lo sintamos. La obra, cuando se es contemplada a la luz de una problemática, es un observar en medio de un campo de batalla minado, donde se debe tomar una determinación, un rumbo. Un campo abierto a la libertad comprometida de una reflexión más profunda. Nuestra capacidad de creación es nuestra superación del resentimiento, de la negación. Entonces lo que antes era rebelión, pasa a transformarse en revolución.

*“La rebelión contra algo sigue estando determinada por aquello contra lo cual uno se rebela, de la manera en que por ejemplo el blasfemo sigue siendo religioso.”* <sup>68</sup>

## 4.2 EL AUTOR:

### 4.2.1 NOSOTROS AUTORES: EL ROL AUTORAL Y EL PENSAMIENTO CRÍTICO.

*“La vida debe ser diaria, movable, útil; y el primer deber de un hombre de estos días, es ser un hombre de su tiempo. No aplicar teorías ajenas, sino descubrir las propias.”* <sup>69</sup>

El conocimiento cinematográfico no radica únicamente en las metodologías, en las técnicas, en el conocimiento de los estilos y estructuras o de las vanguardias o movimientos históricos, ni en sistemas rígidos. El conocimiento cinematográfico radica esencialmente en la necesidad de aprender y aprehender la realidad a través del cine.

---

<sup>68</sup> Zuleta, Estanislao. *“Elogio de la dificultad”*. Discurso pronunciado al recibir el título de Doctor Honoris Causa en Psicología de la Universidad del Valle, 1980. Cali, Colombia. *Asociación Colombiana de Análisis Existencial (ACDAE)*. [en línea]. Disponible en el sitio web: [http://www.elabedul.net/articulos/el\\_elogia\\_de\\_la\\_dificultad.php](http://www.elabedul.net/articulos/el_elogia_de_la_dificultad.php)

<sup>69</sup> Martí, José. “Nuestra América”. Carta al Sr. D. Joaquín Macal, Ministro de Relaciones Exteriores. Guatemala, 11 de abril de 1877.

Para este conocimiento de realidad y de cine (uno en otro y viceversa) es indispensable la capacidad, el saber vivencial, la experiencia originaria, el conocimiento cinematográfico (en el sentido en que se ha explicado) y el rol del autor.

Cuando se habla de rol autoral, hay que tener clara la concepción de autor a la que refiere este estudio. El autor no debe limitarse por su propia obra, ni por la creación de un estilo determinado. Al contrario, cada obra es la que determina el estilo. El estilo puede determinar al autor, pero el estilo no define al autor. El autor y su obra deben ser abiertos. La nociva mixtificación de las obras cinematográficas y el solapado culto a la figura del cineasta, son sólo limitaciones para que el autor pueda libremente enfrentar la continuación de su obra, su próximo desafío cinematográfico. El autor debe estar libre de la contaminación que rodea a su expresión artística, manteniéndose, ni delante ni detrás de la imagen, sino en ella misma, implícito, invisible o decididamente directo; dependerá de los requerimientos de la obra misma. Por otro lado el autor debe ser un hombre comprometido con los grandes temas de su tiempo, por esta razón el autor cinematográfico es esencialmente un artista social, crítico y político (no en un sentido partidista o panfletero, sino en un sentido humano). En definitiva, y esa es su real importancia, el autor debe ser capaz de captar la esencia crítica de la realidad social de su tiempo, no con el fin de cambiarla, sino para evidenciarla, acusarla, denunciarla, pues la problemática social siempre tratará de ser encubierta por los poderes dominantes.

*“El artista crea, el artista acusa los errores de su época, integrado en su espacio y en su tiempo. ¿Para qué sirve quedarse enterrados en las teorías formalistas de un cine superado?, El cine es un arte hecho por espíritus jóvenes.”*<sup>70</sup>

El espíritu crítico es al autor, lo que la verdad a la obra cinematográfica. La diferencia mayor entre ser un cineasta y un autor radica en el cuestionamiento permanente, en la transformación constante del entendimiento, en la consecuencia de la postura ética, en definitiva en la búsqueda de la autenticidad. El cine, en una sociedad oprimida como la latinoamericana, debe ser entendido como una herramienta de desarrollo social, una expresión liberadora, siempre en un sentido crítico, que no necesariamente precise entregar soluciones, sino mas bien reflejar problemáticas. Un cine social es el espejo de nuestra sociedad, pero no un espejo

---

<sup>70</sup> Rocha, Glauber. *“Revisión crítica del cine Brasileño”, Capítulo VI, El mito: Límite.* La Habana, Cuba. Ediciones ICAIC. 1965, 82 p.

de luces, un espectáculo de artificio, sino un reflejo de realidad sin maquillajes, sin retoques, en donde es el punto de vista ético, honesto, del autor el que subraya lo que se expresa.

*“Hemos de darnos cuenta de que con el estallido de los porqué se expresan nuestras necesidades humanas más profundas (...) debemos evitar que esta primera manifestación de nuestra curiosidad, sea traicionada, porque podemos sustentar en ella los fundamentos de la autenticidad.”* <sup>71</sup>

La expresión liberadora, la mirada didáctica aquí, no debe pretender ideologías ni absolutismos de ninguna especie; lo relevante no son los movimientos que se crean desde las crisis, sino el espíritu mismo que los mueve y se renueva con ellos, por ende esta mirada didáctica tiene que ser conciente del desarrollo histórico cultural de nuestra región. Las necesidades del cine social latinoamericano deben ser equivalentes y consecuentes con las de los hombres y mujeres oprimidos de nuestros pueblos. Por esto, la didáctica debe ser progresiva de acuerdo a nuestra situación precaria, pero siempre alzando la mirada hacia “lo que llamamos espíritu y que constituye el aspecto ulterior y complementario de nuestra realidad.” <sup>72</sup>

Si de algo ha de servir la didáctica en la praxis cinematográfica, es mostrar que la educación no debe ser, (como está planteado en nuestra sociedad) un sistema prohibitivo del pensamiento crítico, o la mera transmisión del conocimiento en términos de un deber, como algo dado, como algo petrificado, <sup>73</sup> sino que un espíritu, más allá del método, que desarrolle una fuerza creadora a través del aprendizaje experiencial, de la apertura y transformación constante del pensamiento, dejando de lado prejuicios y morales sobre lo correcto y lo incorrecto, sobre el éxito y el fracaso.

---

<sup>71, 72</sup> Rossellini, Roberto. *“Un espíritu libre no debe aprender como esclavo”, Capítulo II: La educación integral: El oficio de hombre.* [Traducción José Luis Guarner] Barcelona, España. Primera edición. Paidós. 1977, 62 p.

<sup>73</sup> Zuleta, Estanislao. *“Sobre la lectura”.* Biblioteca Anthropos de psicología Existencial & Psicoanálisis. Medellín, Colombia. Junio, 1982. [en línea]. Disponible en el sitio web: [http://www.elabedul.net/documentos/zuleta\\_la\\_lectura.pdf](http://www.elabedul.net/documentos/zuleta_la_lectura.pdf)

#### 4.2.2 DEL OFICIO DE AUTOR.

El autor de cine, crítico y comprometido socialmente, es también un autodidacta: el aprendizaje está basado en la praxis de la técnica y el pensamiento cinematográfico. La obra misma es el elemento fundamental, es la materia prima de la que se crea y se aprende a crear a la vez; por lo tanto el autor aprende haciendo, lo arriesga todo. Aquello que se planifica al más mínimo detalle sin posibilidades de reformularlo, limita de la misma manera la capacidad del autor.

¿Qué es entonces lo que hace que la obra pueda adquirir su forma?, la estética de una obra está supeditada absolutamente a su ética (la manifestación honesta y consecuente de la mirada autoral). Y la ética de la obra es la ética del autor. La ética del autor es lo único que éste no debe transar, la ética no se negocia. La ética de la obra esta escrita antes que cualquier guión. Y cada obra tiene a su vez una ética propia. Esto no significa, como podría interpretarse maliciosamente, hablar de un acto inconsecuente de ética autoral a través de las obras, sino más bien de una reformulación de ésta de acuerdo a la contingencia de la realidad a tratar. Lo que puede, y debe necesariamente, reformularse constantemente es la manifestación de esta ética y la consecuencia de ella.

El mismo Glauber Rocha armaba todo solamente para luego desarmarlo, cuestión que podría ser interpretada como un absurdo, como ignorancia, pero que finalmente tenía una lógica (en la irracionalidad, en el trance) pues ésa y no otra, era la manifestación ideal de una ética consecuente con la inestable realidad que se deseaba expresar.

En el aprendizaje del oficio de autor, hay que olvidarse de los prejuicios impuestos por la sociedad dominante, al concepto del fracaso, del error. El error es una oportunidad. El error permite transformar lo que comprendemos; el aprendizaje basado en la técnica del experimento y la valoración del error como una manera de desarrollo y enriquecimiento de la experiencia, mejora nuestra técnica y nuestro pensamiento. Provocar crisis mentales es provocar rebeliones mentales que permitan el cambio radical en la percepción de nuestra realidad. De esta forma el realizador podrá superar sus propios complejos, prejuicios y alienaciones para transformarse en autor de sus obras. Asimismo como el artesano aprende en cada una de sus creaciones y cada una, a pesar de tener una técnica específica, tiene también una forma particular, única de abordar que se descubre en el trabajo, en la relación con la materia misma, el autor debe aprender su oficio como un artesano.

*“La técnica no era necesaria, porque la verdad estaba para ser mostrada y no necesitaba disfraces de arcos, reflectores o lentes especiales. Y en el momento en que muchos jóvenes se libertaron del complejo de inferioridad y resolvieron que serían directores de cine con dignidad, descubrieron también que podían hacer cine con una cámara y una idea.”*<sup>74</sup>

### 4.3 LA OBRA:

Esencialmente la creación de una película parte de la revelación de una idea, una idea amplia y disgregada, abierta e inconclusa. Una idea que está siempre en movimiento, que se transforma constantemente en cada paso de su concreción. Entre medio de todo está el realizador, formulando, discerniendo. Para que película y realizador se consumen como obra y autor, es necesaria claridad y lucidez respecto de la dirección de aquella idea. Porque una idea que va en contra de la realidad misma de la obra, una idea que va en contra de la ética del autor, es una idea que, inconcientemente o no, se miente a sí misma. Con facilidad caerá en la falsedad de la representación y de la idealización.

Una película en donde predomina la estilización autoral, donde la estética está por sobre la ética, transita caprichosamente por una delgada línea entre la verdad y la realidad cinematográfica. Si sólo sintetiza emociones y las relaciona dentro de la imagen, propone lo cinematográfico a través de la idealización de la imagen y del pensamiento, enmarañándose en el fin y sus medios, olvidando el compromiso social.

*“Lo que vendría a distinguir el cine-verdad del cine-mentira sería el mismo motivo divisorio entre el cine de autor y el cine comercial; el primero caracterizado por el realismo crítico, el segundo caracterizado por el melodrama idealista o el drama naturalista.”*<sup>75</sup>

El cine latinoamericano ha circulado peligrosamente entre el facilismo utópico de un cine industrial y el idealismo intelectual de un cine autoral. Existe una concepción de cine autoral basada en preceptos alienados mezclados con

---

<sup>74</sup> Rocha, Glauber. *“Revisión crítica del cine Brasileño”, Capítulo V: Independientes.* La Habana, Cuba. Ediciones ICAIC. 1965. 65-66 p.

<sup>75</sup> Rocha, Glauber. *“Revisión crítica del cine Brasileño”, capítulo VI: Orígenes de un cine nuevo.* La Habana, Cuba. Ediciones ICAIC. 1965. 99 p.

un pensamiento criollista e individualista propio del poder dominante, donde lo que más importa es la idealización de la vivencia personal y la estética de la imagen cinematográfica. Esas películas autorales son importantes dentro del ámbito cinematográfico, pero finalmente siguen siendo tan nocivas para un cine latinoamericano como el mismo cine comercial, porque no exponen preocupación social alguna, “no atacan, no defienden, dejan de ser obras de pensador para ser obras de artista. Son películas de arte por arte.”<sup>76</sup> El camino práctico del cine latinoamericano es el del compromiso social como espíritu crítico, la actitud política como fuerza intelectual.

#### 4.3.1 DEL CINE-PRODUCTO.

La ambición comercial, así como la ambición autoral de una obra son legítimas en la medida en que no transgredan los principios éticos de la obra. En la medida en que no vayan en contra de la dirección de ésta. El cine denominado comercial es aquel cuyo interés radica únicamente en el principio económico, así como el cine autoral nocivo es aquel cuyo interés principal radica en el principio artístico individualista. El espíritu de un cine latinoamericano es el de un cine cuyo interés principal radique en el compromiso, en la crítica social para el desarrollo humano de ésta.

Aquel cine que se conforma solamente con manejarse dentro de los cánones de lo comercial, se transforma en un mero producto de consumo, sin más valor que el de la entretención de turno; un producto cuya vida útil tiene fecha de vencimiento, inmerso en un mercado amplio en donde la realización está supeditada a un estructurado sistema de producción en serie, y donde lo más importante son los aspectos económicos. El cine-producto atenta contra el desarrollo humano de la sociedad, fomenta la somnífica ambigüedad del trance, apoya la conciencia individualista y sus dominaciones a nivel masivo, colectivo. Este tipo de películas existirán siempre como parte de un sistema de poder, de dominación, por lo tanto no representarán jamás una identidad auténtica respecto de la realidad social latinoamericana. Por lo demás, no es su función ni lo que se le pide. Sin embargo, dentro de la aparentemente inofensiva existencia del cine-producto, queda expuesta su letal nocividad en la prolongación del trance, de la dominación e inhibición de la cultura como ámbito de desarrollo humano en una sociedad condicionada a la inferioridad como lo es la nuestra.

---

<sup>76</sup> Rocha, Glauber. “Revisión crítica del cine Brasileño”, *Capítulo II, El mito: Límite*. La Habana, Cuba. Ediciones ICAIC. 1965. 31p.

*“Hay que poner un gran signo de interrogación sobre el valor de lo fácil; no solamente sobre sus consecuencias, sino sobre la cosa misma, sobre la predilección por todo aquello que no exige de nosotros ninguna superación, ni nos pone en cuestión, ni nos obliga a desplegar nuestras posibilidades.”*<sup>77</sup>

#### 4.3.2 LA LIBERACIÓN DEL NO-SER: HACIA UN CINE MARGINAL.

En el entendido de que la fuerza principal del cine latinoamericano es el compromiso social, la actitud crítica y política para el desarrollo social, también debemos comprender que esta expresión desde el momento en que se transforma en herramienta social, transita por los márgenes de los grandes centros de dominación de nuestras sociedades, refleja la contradicción de una sociedad retrógrada y ambigua, por lo tanto el cine social se definiría mejor como cine antisocial, en el entendido de que es una crítica permanente al sistema social imperante, represor de la clase popular.

El rostro predominante del pueblo latinoamericano hoy en día es el rostro del marginal, aquél individuo que no logra insertarse dentro del sistema obrero ni del sistema de servicios. El aislamiento que produce la poca integración comunitaria marca definitivamente los rasgos individuales del ser marginal.

El marginal vive una conciencia de no-ser, su sentido de pertenencia queda suspendido en un trance. El grupo familiar se transforma entonces en la única pertenencia del individuo y allí desarrolla todos sus rasgos sociales. Pero cuando la alienación penetra hasta las bases del núcleo familiar del individuo entonces es muy difícil distinguir el trance de la conciencia, quedando el sentido de pertenencia en un estado de vulnerabilidad.

Dentro del aspecto laboral, el rostro marginal, al igual que el rostro obrero y el del funcionario de servicios, reflejan esta no-pertenencia y esta vulnerabilidad en la marginación de los accesos, de los canales oficiales de poder. Por lo tanto el individuo funciona en una dinámica de “temporero urbano”. Desde esta perspectiva tampoco puede ser perfilado claramente: no trabaja en una institución o empresa definida, no cumple una función específica ni tampoco es independiente.

---

<sup>77</sup> Zuleta, Estanislao. *“Elogio de la dificultad”*. Discurso pronunciado al recibir el título de Doctor Honoris Causa en Psicología de la Universidad del Valle, 1980. Cali, Colombia. *Asociación Colombiana de Análisis Existencial (ACDAE)*. [en línea]. Disponible en el sitio web: [http://www.elabedul.net/articulos/el\\_elogio\\_de\\_la\\_dificultad.php](http://www.elabedul.net/articulos/el_elogio_de_la_dificultad.php)

Está laboralmente en un dominio confuso y vulnerable. Y cuando logra concretar la ilusión de un trabajo estable, se enfrenta a una vorágine de exitismos, arribismos e individualismos consumistas propios de la globalización de mercado del sistema dominante. Aquí nace el hombre-masa, aquél que, subyugado por los poderes opresores del sistema, entrega aún más: el preciado tesoro del pensamiento al servicio de los poderes dominantes, del facilismo, de la materialidad del consumo, que finalmente provoca un gran vacío interior, ocultado por estos estímulos materiales.

*“Si la filosofía es el discurso de un sujeto culto que se ha hallado a sí mismo, nosotros, no logramos hacer una filosofía original precisamente porque estamos al margen del sujeto cultural latinoamericano. No somos auténticamente sujetos culturales porque nos limitamos a repetir una cultura que no es la nuestra, creyendo ingenuamente en su universalidad.”*<sup>78</sup>

El desarrollo natural del cine latinoamericano está en el espíritu joven de un cine nuevo, reformulándose constantemente, adquiriendo múltiples formas. La manifestación natural del cine latinoamericano es la de un cine al margen. Al margen de los accesos de poder, al margen de los sistemas de dominación, en los extremos de una sociedad alienada, sometida, oprimida. Al margen: es desde allí que el cine latinoamericano se construye, en la potencialidad, en la fuerza de su marginalidad; una marginalidad desligada de las viejas convenciones que la limitan.

#### 4.3.3 EL ESPÍRITU DE UN CINE MARGINAL.

La fuerza, el espíritu marginal, proviene de la realidad y esta realidad, manifestada en la expresión cinematográfica, es de un carácter esencialmente crítico, esencialmente abierto a las búsquedas de lo nuevo, nuevos lenguajes, nuevas formas. Por esto, el espíritu de un cine marginal es un espíritu revolucionario, radical y en permanente crisis de conciencia, un espíritu que no puede admitir más las antiguas convenciones, las viejas tradiciones, las supersticiones, ni cualquier ortodoxia academizante.

---

<sup>78</sup> Gonzalez, Rafael. *“Prólogo del manifiesto de filosofía latinoamericana”*, Texto redactado para Cátedra Rossi, Filosofía, Universidad de Buenos Aires, Argentina. [en línea]. Disponible en el sitio web: [http://www.andercismo.com/2008/12/manifiesto-de-filosofa-latinoamericana\\_20.html](http://www.andercismo.com/2008/12/manifiesto-de-filosofa-latinoamericana_20.html)

Desde sus inicios, el individuo marginal es condicionado y sometido a manifestarse a través de la rabia, de la ira y de la violencia. Cargando un pesado legado ancestral de miseria y alienación. La falta de poderes del oprimido frente a su entorno social dan origen a esta rabia que lo esclaviza, y que se convierte en una nueva dominación, una autodominación que inhibe la capacidad de humanidad del individuo. La comprensión de este proceso es por sí sola una superación. Pero es sólo un paso más para poder plantear una liberación de las dominaciones. Esta liberación sólo puede darse en el reconocimiento de las propias esclavitudes. Reconocernos en el no-ser nos acerca cada vez más a una real transformación de nuestras carencias e ignorancias en verdaderas fuerzas potenciales de humanidad.

Latinoamérica, al igual que el resto de los pueblos dominados, es la región del no-ser. Y esto responde tanto a una situación socio-económica como geopolítica. Nuestro cine debe entenderse a sí mismo desde un carácter marginal, reconocerse en la marginalidad. Lo contrario sólo significa mantener un encubrimiento, una negación del yo por el otro. Se inhibe nuestra propia existencia. Esta negación, este encubrimiento del yo en el otro es un reflejo más de nuestros sometimientos y complejos.

La finalidad de un cine marginal, si es que podemos hablar de un fin específico, es revelar a la obra, al cine-obra. Y para esto es necesario comprender la función esencial de la mirada autoral. El cine marginal es libre en la elección de los hechos y en el modo de relacionarlos entre sí, pues los hechos ya no salen de un argumento o de una estructura dramática configurada, sino de un "bloque de tiempo", de una realidad y de su propia problemática revelada ante el autor. El cine es capaz de operar con cualquier hecho. Por lo tanto, los elementos de contraste que forman el relato cinematográfico surgen de las relaciones del tiempo (no cronológico) con el espacio revelado, es decir, de las relaciones con la realidad, y el compromiso del autor con esta misma.

La obra no es unívoca ni histórica, no es cerrada, sino que revela un carácter de historicidad, en el sentido que refleja el momento único de lo real dentro del tiempo histórico que retrata. En este sentido es unicidad e historicidad. Al ser un espacio abierto en donde nada se establece con precisión, no existe la certeza, sino que existe sólo la convicción. Por esta razón generalmente la imagen de origen documental o la metaficción son estructuras flexibles en el cine de autor.

La obra debe ser más un relato que una historia, y como relato, más cinematográfico que narrativo, es decir, la obra surge de la rebeldía misma, yendo a contracorriente, contra la narrativa, contra la representación, contra la historia misma, en el sentido clásico, convencional y estructurante en que nos lo enseña repetidamente el cine-producto. El desprecio por las viejas normas, es una oportunidad de revelación.

El cine-producto domina a sus anchas el medio y el aporte estatal lo sustenta innecesariamente. Ambas políticas tienden más bien a anular la condición autoral. Sin la condición autoral el cine-obra nunca podrá ser revelado. Debemos liberar al medio de la política industrial, de la aspiración consumista, de la fabricación en serie. Sólo así las subyugaciones que pesan sobre el autor no pasarán a ser otras más que la propia mirada y la honestidad de ella frente al mundo, revelando por fin ante el espectador al cine-obra.

El cine-obra no necesariamente significa lo mismo que cine de autor. Cuando una imagen se hace plena en su dimensión perceptiva y cuando el discurso autoral se refleja en esa percepción, que sólo descifra el espectador, es cuando la mirada del autor ha logrado vivir en la imagen misma; sin imponerse sobre ella, ni siendo dominado por ella, sino conviviendo en perfecto equilibrio. El cine al margen revela al autor en la imagen pero no supedita la obra al autor. Por lo tanto no revela al cine de autor (si es que entendemos éste en un sentido estilístico, cerrado sobre sí mismo, como el europeo). Si algo revela el cine marginal es su esencia multiautoral.

La esencia mística de un cine marginal se reconoce en las minorías, en la comunidad. Desde y para ella. Hay que liberar entonces al medio de sus costos, hacerlo accesible a todos los autores de nuestras comunidades, y para ello las negociaciones comerciales deben ser actos de sudor y esfuerzo, de extrema cooperación, de compromiso social y colaboración comunitaria.

*“¿Cómo hacer las películas? Elaborando, cuando es posible, operaciones de rapiña. Es necesario robar. Hacer pasar, de contrabando, por operaciones comerciales aquellas que no lo son. No es fácil...”* <sup>79</sup> Paolo Taviani.

---

<sup>79</sup> Micciché, Lino. *Teorías y poéticas del nuevo cine*. [en línea]. Disponible en el sitio web: <http://sergiotrabucco.wordpress.com/2008/07/17/teorias-y-poeticas-del-nuevo-cine/>

El cine marginal no es uniforme, tiene multiplicidad de formas. Se manifiesta desde una actitud extrema hasta una estética exagerada, desde un silencio oculto a un grito desesperado. Es multiforme por naturaleza, su esencia es el espíritu que emana de sus obras. El cine marginal es tanto antisocial en su crítica como social en su espíritu. No se determina por principios ni ideologías, éstas sólo tienden a *“limitar las posibilidades de lo real a un sistema, lo que equivale a una mentira relativa.”*<sup>80</sup>

El ojo siempre abierto que nunca mira por fin sale de su trance y cae a pedazos del rostro marginal; El rostro marginal descansa sus ojos pensantes y vive. Esta vez los ojos abren sus párpados para mirar a su alrededor, piensan, se hacen concientes de la realidad. El rostro marginal ha encontrado su obra.

*“De las obras venideras no esperemos tanto que sean bien realizadas, más bien esperemos que sean comprometidas, polémicas en el buen sentido de la palabra... El estilo del nuevo cine debe ser libre, pues todos los caminos pueden conducir a lo que nos interesa: el tratamiento crítico de un tema vinculado a la realidad social (...) Hasta el día de hoy sólo hemos tenido una amable falsificación de lo que somos.”*<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Rocha, Glauber. *“Revisión crítica del cine Brasileño”, capítulo VI: Orígenes de un cine nuevo.* La Habana, Cuba. Ediciones ICAIC. 1965. 99 p.

<sup>81</sup> Avellar, José Carlos. *“Glauber Rocha”, Capítulo I: La máquina tremendamente liberadora.* [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 42 p.

## CONCLUSIONES

Gran parte de las ideas conclutorias de este estudio se encuentran mayormente en el capítulo cuarto como conclusiones propositivas, pero sin prejuicio de aquello trataré de no ser redundante.

En primer lugar este estudio ha intentado revelar la figura del hombre latinoamericano desde la concepción local filosófica, teórico-cinematográfica y también práctica. Desde este punto de vista las conclusiones son claras: el ser filosófico debe en primer lugar alejarse de su alienación, destruirla y construirse desde las ruinas de ella, pero con una nueva perspectiva que proponga y valore el respeto por nuestra ascendencia cultural autóctona. Por otro lado deben reformularse nuestros conocimientos (o desconocimientos) sobre la memoria histórica de nuestros pueblos y Latinoamérica, asentarlos sobre las bases de la problemática social y humana del oprimido y no sobre figuraciones heroicas de patriotismos, de fanatismos devotos, ni idealizaciones distorsionadas sobre nuestras tradiciones culturales.

La constante búsqueda de autenticidad nos ha llevado a descubrir nuestras falencias como individuos subordinados a un sistema social imperante que nos intenta concebir como culpables de nuestras propias ignorancias, cuando en realidad debemos plantearnos primero como víctimas y luego, sin quedarnos en aquello, formular un pensamiento crítico que lleve esta victimización a un nivel superior de desarrollo humano. Para ello es necesario que este pensamiento crítico sea en todo ámbito, que nos permita cuestionar, para formular y discernir, todo aquello que nos alieniza y nos domina como individuos humanos en una sociedad opresora, contradictoria y ambigua como la nuestra. El camino de liberación de nuestras alienaciones es a condición de poner continuamente cada concepto en tela de juicio, de tener un espíritu crítico respecto de la sociedad en que vivimos. De rechazo a cualquier idea preconcebida que se constituya en opresión social sobre el individuo. Son las muchas cabezas del mismo cuerpo, a las que constantemente alude Glauber Rocha en muchas de sus obras (*"Cabezas cortadas"*, *"El león de siete cabezas"*), las cabezas que deben ser cortadas de raíz.

La real comprensión del trance latinoamericano es una oportunidad de entender que un pensamiento dormido en sus propias convenciones es un pensamiento limitado, cerrado y susceptible sólo al absolutismo, principal contradicción de nuestra naturaleza humana.

Las búsquedas de libertad y felicidad son búsquedas de autenticidad cuya recompensa es la plenitud, pero ésta no se encuentra en el fin, sino en el camino mismo trazado por aquella búsqueda. Esta libertad humana se basa en la conciencia de nuestra condición esencialmente oprimida, esclavizada en la materialidad de este mundo. El ansia de libertad lo cambia todo. Para llegar a la plenitud humana hay que liberarse de la “complacencia” y la autocomplacencia”.

Nuestro espíritu, aquella fuerza que mueve nuestros principios y valores hacia una concreción de humanidad, no tiene necesariamente que regirse por esquemas rígidos de religiosidad, sino por compromisos personales de desarrollo espiritual. Nuestra racionalidad debe estar conciente de estos compromisos pero el espíritu no puede supeditarse a la racionalidad sino sólo a un acto personal, radical, reformulador, creador y constructor, una vez superada la etapa de negación y de crítica. Nuestro espíritu es esencialmente la forma en que percibimos aquella parte de nuestra mente que la razón nunca llegará a comprender. Y esa percepción es una fuerza transformadora, potente que nos lleva directamente a nuestra humanidad.

Un verdadero autor cinematográfico no debe olvidar jamás, que su real compromiso en una sociedad represora es el compromiso social. Cuando olvidamos la función fundamental de un espíritu crítico hacia una sociedad injusta, sustentada en la dominación de clases y en la explotación de los diversos rostros marginales, que son uno sólo finalmente (aquella figuración que llamamos pueblo), caemos en el trance que nos adormece, que no nos hace observar la realidad de lo que miramos, y entonces estamos a un pequeño paso del individualismo arribista, del exitismo obcecado, de la desmemoria histórico-humana. Entonces pensamos con facilismo y creemos que hemos superado nuestros prejuicios morales por el sólo hecho de haber abandonado inconcientemente nuestros principios de un compromiso por un desarrollo social y humano superior.

Por estas razones es sumamente necesario que el espíritu de un cine joven, que se reconozca desde sus márgenes, sin miedos ni complejos, vuelva a retomar su camino obnubilado por el trance, provoque y resuelva en las crisis su transformación y liberación mental, renueve la lucidez para transitar sin miedo el camino que se ha puesto delante de él.

El cine es una expresión artística que, en las condiciones de opresión de Latinoamérica, debe ser una herramienta, un medio de desarrollo social.

Este desarrollo debe venir desde la visión, desde el reflejo crítico de las diversas realidades, una visión que pueda motivar una revolución en nuestras mentes, una transformación radical de nuestro mundo. El cine latinoamericano es y será quehacer y trascendencia:

Quehacer que se manifiesta en rebelión y revolución. Es rebelión de la acción, del hacer, rebelión y acción que en sí mismas son una estética, una estética de choque que nos pueda alejar con fuerza del trance permanente, de la estulticia somnífica. Es revolución destinada a sacudir la razón en trance, la conciencia ambigua, revolución del pensamiento que nos revele una ética.

Trascendencia que se manifestará en evolución y liberación. En evolución del espíritu, en una constante actitud de aprehensión y reformulación del mundo. En liberación de nuestra humanidad, liberación del trabajo permanente de aquello que es el ansia ideal.

Glauber Rocha supo construir su oficio como una labor artística y social desarrollando lo cinematográfico en niveles de contenido, de fondo; Un punto de vista autoral manifestado fácticamente en la obra como una forma estética acorde con la especificidad de su entorno y las relaciones devenidas de ello. El trabajo del autor crea, desde una producción escasa en recursos pero rica en ideas y fuerza, un pensamiento cinematográfico de una profundidad y sencillez honesta, directa, coherente y valiente. Reconozco en los postulados teóricos y cinematográficos de Glauber Rocha, una densidad filosófica como base ética para su trabajo autoral. Como pensador, su aporte filosófico desde y hacia la labor cinematográfica no es esquemático ni riguroso, sino que pretende desde una actitud inquisitiva mantener una mirada autoral, un punto de vista reflexivo, de observación crítica de su propia realidad, para descubrir las verdades existentes en ella. Verdades que si bien son propias del autor, en el caso de una obra plena, como esta, trascienden su época para vivir en espíritu en la nuestra.

*“La obra de Rocha es básicamente el prólogo de una revolución, él hizo un cine despedazado, esbozado, incompleto...y el secreto del cine de Rocha es que su fuerza viene precisamente de esa manera suya de ser siempre abierto, incompleto ya que “la mayor riqueza del hombre es su inconclusión.”* <sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Avellar, José Carlos. *“Glauber Rocha”, Capítulo VI: La cámara en mano.* [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002, 273 p.

## BIBLIOGRAFÍA

- Marrati, Paola. *"Gilles Deleuze. Cine y filosofía"*, Introducción. [Traducción Emilio Bernini] Buenos Aires, Argentina. Primera edición. Nueva visión, 2003.
- Rocha, Glauber. *"Revisión crítica del cine Brasileño"*. La Habana, Cuba. Ediciones ICAIC. 1965.
- Miró Quesada, Francisco. *"Despertar y Proyecto del filosofar latinoamericano"*. Distrito Federal, México. Primera edición, Tierra Firme. 1974.
- Dussel, Enrique. *"1492, El encubrimiento del otro: Hacia el origen del mito de la modernidad"*. La Paz, Bolivia. Primera edición. Plural editores, 1992.
- Salazar Bondy, Augusto. *"¿Existe una filosofía de nuestra América?"*. Distrito Federal, México. Primera edición. Siglo veintiuno editores, 1968.
- Rossellini, Roberto. *"Un espíritu libre no debe aprender como esclavo"*. [Traducción José Luis Guarnier] Barcelona, España. Primera edición. Paidós. 1977.
- Martí, José. *"Nuestra América"*. Guatemala, Carta al Sr. D. Joaquín Macal, Ministro de Relaciones Exteriores. 11 de abril de 1877.
- Avellar, José Carlos. *"Glauber Rocha"*. [Traducción José Catalán Sánchez] Madrid, España. Primera edición. Ediciones Cátedra. 2002.
- Deleuze, Gilles. *"La imagen tiempo"*. [Traducción Irene Agoff] Barcelona, España. Ediciones Paidós. 1985.
- Marquínez Argote, Germán. *"El hombre latinoamericano y sus valores"*. Bogotá, Colombia. Ediciones Nueva América, 1979.

## Sitios de Internet

- Solanas, Fernando. *"Hacia el tercer cine"*, Argentina. [en línea].  
Disponible en el sitio web:  
[http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=view&id=219&Itemid=49](http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=219&Itemid=49)
  
- García Espinosa, Julio. *"Por un cine imperfecto"*. Cuba. [en línea].  
Disponible en el sitio web: <http://sergiotrabucco.wordpress.com/2007/08/07/por-un-cine-imperfecto-julio-garcía-espinosa/htm>
  
- De Andrade, Oswald. *"Manifiesto antropófago"*, Revista de antropofagia, 1928. Brasil. Historia de la traducción en América latina, 2004. [en línea].  
Disponible en el sitio web:  
<http://www.histal.umontreal.co/espanol/documento/manifiestoantropofago.htm>
  
- Rocha, Glauber. *"La revolución es una ética y estética"*. Brasil, [en línea].  
Disponible en el sitio web:  
[http://www.tempoglauber.com.br/t\\_revolución.index.htm](http://www.tempoglauber.com.br/t_revolución.index.htm)
  
- Rocha, Glauber. *"La estética del hambre"*. Brasil, [en línea]. Disponible en el sitio web: [http://www.tempoglauber.com.br/t\\_estética.index.htm](http://www.tempoglauber.com.br/t_estética.index.htm)
  
- Zuleta, Estanislao. *"Sobre la lectura"*. Biblioteca Anthropos de psicología Existencial & Psicoanálisis. Medellín, Colombia. Junio, 1982. [en línea].  
Disponible en el sitio web:  
[http://www.elabedul.net/documentos/zuleta\\_la\\_lectura.pdf](http://www.elabedul.net/documentos/zuleta_la_lectura.pdf)
  
- Zuleta, Estanislao. *"Elogio de la dificultad"*. Discurso pronunciado al recibir el título de Doctor Honoris Causa en Psicología de la Universidad del Valle, 1980. Cali, Colombia. *Asociación Colombiana de Análisis Existencial (ACDAE)*. [en línea]. Disponible en el sitio web:  
[http://www.elabedul.net/articulos/el\\_elogio\\_de\\_la\\_dificultad.php](http://www.elabedul.net/articulos/el_elogio_de_la_dificultad.php)
  
- Gonzalez, Rafael. *"Prólogo del manifiesto de filosofía latinoamericana"*, Cátedra Rossi, Universidad de Buenos Aires, Argentina. [en línea]. Disponible en el sitio web:  
[http://www.andercismo.com/2008/12/manifiesto-de-filosofa-latinoamericana\\_20.html](http://www.andercismo.com/2008/12/manifiesto-de-filosofa-latinoamericana_20.html)

- Micciché, Lino. *Teorías y poéticas del nuevo cine*. [en línea]. Disponible en el sitio web: <http://sergiotrabucco.wordpress.com/2008/07/17/teorias-y-poeticas-del-nuevo-cine/>

## ANEXOS

### Filmografía de Glauber Rocha:

- *O patio*, 1958-1959. Brasil. (cortometraje, blanco y negro)
- *Barravento*, 1961. Brasil. (80 minutos, blanco y negro)
- *Deus e o diabo na terra do sol*, 1963. Brasil. (125 minutos, blanco y negro)
- *Amazonas, Amazonas*, 1966. Brasil. (15 minutos, blanco y negro)
- *Maranhao 66*, 1966. Brasil. (11 minutos, blanco y negro)
- *Terra em transe*, 1967. Brasil. (115 minutos, color)
- *O dragao da maldade contra o santo guerreiro*, 1968. Brasil. (95 minutos, color)
- *Der leone have sept cabezas*, 1969. Congo. (95 minutos, color)
- *Cabezas cortadas*, 1970. España. (95 minutos, color)
- *Cáncer*, 1968-1972. Brasil- Italia. (86 minutos, blanco y negro)
- *Historia do Brasil*, 1974. Cuba-Italia. (158 minutos, color)
- *Claro*, 1975. Italia. (110 minutos, color)
- *Di Cavalcanti: ninguém assistiu ao formidável enterro de sua ultima quimera, somente a ingratidão, essa pantera, foi sua companheira inseparável*, 1977. Brasil. (18 minutos, color)
- *Jorjamado no cinema*, 1977. Brasil. (50 minutos, color)
- *A idade da terra*, 1980. Brasil. (160 minutos, color)

## GLOSARIO

- Alienado, alienación:*** Pérdida de la propia identidad de una persona, cuando adopta para sí, concientemente o no, una actitud distinta a la que en ella resultaría natural.
- Quilombos:*** Se denomina a los territorios que poblaban los afrobrasileños esclavos, donde se desafió el dominio colonial hasta la liberación de estos.
- Mulatos:*** Hijos de blancos y africanas.
- Zambos:*** Hijos de indios y africanos.
- Mestizos:*** Hijos de blancos e indias.
- Nordestino:*** Habitante del nordeste, al interior de Brasil.
- Exocéntrica:*** Que está fuera del centro.
- Malinche:*** Refiere a la madre del primer mestizo de relevancia histórica, Martín Cortés, como la madre de los mestizos.
- Sincretismo:*** Expresión en una forma de dos o más elementos diferentes. (En este caso particular de rasgos o herencias culturales)
- Eurocentrismo:*** Tendencia a considerar valores (culturales, filosóficos, sociales o de otra índole) de tradición europea como universales.
- Alteridad:*** Capacidad, estado o condición de ser otro. En filosofía la alteridad se opone a la identidad.
- Antropófago:*** Referido al individuo que come carne humana. Ej: *“Las tribus antropófagas creían que al comer la carne del enemigo adquirirían todo su valor y fuerza.”*  
En los términos de este estudio se refiere básicamente

al interés individual como ley ideológica del hombre, que se nutre de los valores del otro, ya sea por imposición, acuerdo, o costumbre. Rocha le da énfasis al carácter transformador, destructivo y fortalecedor del concepto en un contexto de alienación.

**Sertao:** Zona poco poblada del Nordeste interior del Brasil, especialmente de la región semiárida Noroccidental.

**Expiación:** (de expiar) Borrar las culpas, los pecados; purificarse de ellos por medio de algún sacrificio.

**Cangaceiro:** Término utilizado para denominar a la figura del bandido del sertao, dedicado al robo, principalmente del ganado de hacendados, haciendo de esto su forma de vida. En Chile la figura más cercana a esta denominación sería la del cuatrero.