

**Voz e imagen del campesinado:
*entre la realidad y la representación***

Silvana Flores¹

¹ *Silvana Flores é doutora em História e Teoria da Arte na Universidad de Buenos Aires (Argentina). Pesquisadora de Pós-Doutorado na Agencia Nacional de Promoción Científica y Técnica (ANPCyT). Sua tese de doutorado foi publicada pela editora Imago Mundi sob o título El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental: Regionalismo e integración cinematográfica (2013). También é coautora de Una historia del cine político y social en Argentina: Formas, estilos y registros (1896-1969) e (1969-2009) (Nueva Librería, 2009 e 2010) e coeditora de Cine y revolución en América Latina: Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región (Imago Mundi, 2014). Membro do Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine, do Instituto de Historia del Arte Latinoamericano y Argentino (UBA).
e-mail silvana_1977@yahoo.com.ar*

Resumo

Através do presente artigo efetuaremos uma análise comparada dos filmes *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) e *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968/72) com base no aparecimento de traços estéticos que discutem as diferentes possibilidades de reflexividade do campesinato sobre suas próprias condições sociais. Examinaremos em ambas as obras as formas em que a realidade contemporânea às mesmas é representada por meio do uso da imagem de personagens pertencentes a setores populares e como se empregam os recursos estilísticos para afirmar essa imagem ou instalar o pensamento da equipe de produção.

Palavras-chave: camponeses; voz; realidade; representação.

Abstract

Through this article we will make a comparative analysis of the films *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) and *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968/72) taking into account the aesthetic characteristics that discuss the different possibilities of reflexivity of peasants about their own social conditions. In both films, we will examine the way the contemporary reality was represented through the image of characters that have belonged to popular sectors and how the aesthetic resources were used to affirm that image or establish the production team's ideology.

Keywords: peasants; voice; reality; representation.

A lo largo de las décadas de los sesenta y setenta, el cine de América Latina inició un camino de transformación que se manifestó, en primer lugar, desde una dimensión nacional, en la práctica cinematográfica de cada país, para encontrar en pocos años una serie de coincidencias regionales que llevaron a la unificación de los nuevos cines en un fenómeno conocido como Nuevo Cine Latinoamericano. Esa terminología, discutida y defendida por los diferentes actores que se han abocado a su análisis² (realizadores, teóricos y críticos, alejados en el tiempo y contemporáneos), fue consolidada en 1967, fecha en la que se llevó a cabo el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, en la ciudad de Viña del Mar (Chile). Desde entonces, las nuevas expresiones cinematográficas que habían estado emergiendo en la región, consistentes en films anclados en la representación de sectores populares y ambientes marginados, con una fuerte raigambre de testimonio social, empezaron a aglutinarse para conformar un movimiento de resistencia al dominio cultural de los cines hegemónicos (particularmente, las corrientes industrialistas provenientes del sistema de Hollywood y sus sucedáneos).

Las cinematografías de América Latina (en especial, la de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile y Cuba), florecieron en estos años de convulsión revolucionaria y con una voluntad de politización cultural, despojándose de los parámetros narrativos y espectaculares que habían signado su desarrollo histórico desde la llegada del cine a estos países. El cine moderno latinoamericano, tanto cuando hablamos de películas documentales, o en los casos en los que se ha seleccionado el formato ficcional, se caracterizó por introducir un nuevo énfasis respecto a la representación de la realidad, que tiene que ver con un enfoque social y político radicalizado. Entre los cambios ejercidos en este período en base a este enfoque se destacan la aparición de espacios vedados a las narrativas basadas en patrones comerciales, como los barrios periféricos de las grandes urbes o el paisaje rural, desahuciado por el hambre y la sequía. Al mismo tiempo,

² Entre los detractores de esa terminología se encuentra el historiador y teórico brasileño Paulo Antonio Paranaguá (2003a, 2003b). Por otra parte, una autora que ha utilizado sin discusión esta denominación ha sido la colombiana Zuzana M. Pick (1993).

los habitantes de esos espacios (campesinos, obreros urbanos, indígenas, negros esclavos, mestizos) empezaron a ser introducidos como ejes de los relatos cinematográficos.

Con base en estas observaciones, el objetivo de este artículo consiste en realizar un análisis comparado de los films *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964) y *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968/72) teniendo en cuenta la aparición de rasgos estéticos que discuten las diferentes posibilidades de reflexividad del campesinado sobre sus propias condiciones sociales. Examinaremos en ambas obras las formas en que la realidad contemporánea a las mismas es representada por medio del uso de la imagen de personajes pertenecientes a sectores populares y cómo se emplean los recursos estilísticos para afirmar esa imagen o instalar el pensamiento del equipo de producción.

Daremos cuenta entonces de la utilización de los recursos cinematográficos como estrategias de comunicación de mensajes normativos por parte de la instancia realizadora de los films, con el fin de emitir una perspectiva ideológica determinada. En las obras seleccionadas, los usos de la voz *over*, la mirada interpeladora a la cámara, la multiplicación y superposición de puntos de vista, y el tono épico sobre la personificación del campesino como héroe, están puestos en función de la instalación de este objetivo, provocando una mirada particular acerca de la realidad sociohistórica.

En el caso de la película de Glauber Rocha, observamos un enfoque orientado en las ideas sobre la voluntad revolucionaria del campesino, surgidas del pensamiento del psiquiatra argelino Frantz Fanon (1983), que a su vez fueron adaptadas posteriormente al ámbito cultural por el realizador brasileño en su manifiesto “Estética del hambre” (*Eztetyka da fome*, 1965). Fanon describe al campesino como un ser sufriente de una desmoralización por parte del colonizador, quien ni siquiera le atribuye el *status* de individuo. En esa condición total de explotación, el campesinado se convertiría en la mayor fuerza revolucionaria, ya que no tendría nada que perder, utilizando como mayor herramienta para tal fin la violencia. Así, el autor propone que la “tierra es de quienes la trabajan” (1983: 94), una concepción que aparece una y otra vez en el

cine latinoamericano, destacándose específicamente en la frase de la balada final del film de Rocha.³ Por otra parte, aunque el realizador brasileño hace énfasis en la cuestión cultural, hay un punto coincidente en su manifiesto con el ensayo de Frantz Fanon (aunque no lo cite expresamente), que es la mención positiva de la violencia. De ese modo, la estética del hambre (en su multiplicidad de manifestaciones) se transforma en una estética de la violencia, que en el caso del cine no se refiere solamente a una postura anticolonialista en el nivel del contenido temático de las películas, sino también a una ruptura contra el cine industrial. La violencia es concebida como un acto de radicalidad concientizadora, que no solamente sacude la conciencia del explotado, sino también la del explotador. Como afirma Ismail Xavier (1983), lo que tenían en común ambos escritos es el deseo de legitimación de la violencia delante de la opresión, y la urgencia por la transformación social, que más que un deseo era una necesidad social.

Dios y el diablo en la tierra del sol plasma audiovisualmente las concepciones volcadas en ambos ensayos por medio de una trama argumental dividida en secciones que se corresponden con los puntos de vista de los diferentes estratos que conforman la problemática de la sequía y la explotación social en el nordeste brasileño: el campesinado, el misticismo pseudoreligioso y el bandidismo social.

³ En dicha balada, mientras el protagonista corre en busca de su emancipación, un cantor establece que “la tierra es del hombre”, no es de los personajes simbólicos resumidos en “Dios” (el beato) y el “diablo” (el *cangaceiro* revolucionario).



Grupo de campesinos en *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Deus e o diabo na terra do sol, Glauber Rocha, 1964)

El trabajo realizado por el argentino Gerardo Vallejo, por su parte, en el contexto de las actividades de la agrupación cinematográfica militante Cine Liberación, asume una postura mucho más pedagógica, en la cual la autodeterminación del campesino por el cambio de sus condiciones sociales se encuentra en gran parte de la narración bajo la tutoría de la instancia de la enunciación, quien cede el punto de vista en algunas oportunidades a los personajes entrevistados, para finalmente asumir la construcción de sentidos. La película, además, aborda la problemática del campesinado desde el objetivo de movilización de las bases populares, instando a las mismas a la participación activa en las actividades sindicales.

A diferencia del film brasileño, que tiene un enfoque sumamente esteticista, *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* es concebido en su determinación por establecerse como un instrumento político, y por lo tanto, es inseparable del

planteo sesentista de la praxis social, la organicidad y el compromiso del intelectual, nociones difundidas por filósofos como Gramsci (1975, 1983) y Sartre (1972).

Usos y recursos para la transmisión de discursos políticos

Durante el período clásico-industrial, el cine latinoamericano se caracterizó por la emulación de los patrones narrativos e industriales del sistema hollywoodense. El mismo siguió los presupuestos del Modo de Representación Institucional (MRI) delineados por el teórico Noël Burch (1991). Este paradigma se desarrolló desde la década del diez con base en un lenguaje cinematográfico estandarizado en la industria hollywoodense, y se caracterizó por la clausura narrativa, la transparencia de la enunciación cinematográfica, el “vínculo afectivo entre espectador y héroe” (MORIN, 1966: 22), y el efecto de verosimilitud, acompañado de una proyección psicológica de lo presentado en la pantalla en la conciencia del espectador.

La llegada de la modernidad cinematográfica trajo consigo cambios en esta modalidad expresiva, introduciendo la multiplicidad de puntos de vista, la fragmentación narrativa, el quiebre de la transparencia enunciativa, la filmación por fuera de los estudios y el desplazamiento del *star-system* por la identificación del realizador como autor, entre otros rasgos característicos que dan cuenta de un despojamiento de la idea de obra cerrada, permitiendo la posibilidad (ni siempre lograda) de la instalación de variadas interpretaciones. Estos y otros rasgos definieron la propuesta estética del Nuevo Cine Latinoamericano (movimiento de integración regional del que fueron partícipes las películas que analizaremos), que fue acompañada de una intencionalidad de intervención del espectador en la realidad histórica.

Sin embargo, debemos destacar que estas características destinadas a una búsqueda de compromiso social no surgieron de repente en las pantallas latinoamericanas, sino que fueron el producto de un paulatino proceso cultural que fue desarrollándose a lo largo de las décadas. Ejemplo de ello son algunos films del período silente, como *Nobleza gaucha* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto

Gunche, 1915), *El último malón* (Alcides Greca, 1918) y *Juan Sin Ropa* (Georges Benoît, 1919), en Argentina, que introdujeron innovaciones en lo que respecta a la emisión de reivindicaciones de tipo social, o el chileno *Recuerdos del mineral “El Teniente”* (Salvador Giambastiani, 1919) y los bolivianos *Corazón aymara* (Pedro Sambarino, 1925) y *La profecía del lago* (José María Velasco Maidana, 1925), en los cuales hacen aparición como ejes de la narración nuevos actores sociales, como los obreros y los indígenas. Lo mismo podría afirmarse de otras obras provenientes del período clásico-industrial, como *Favela do meus amores* (Humberto Mauro, 1935), *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), y *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952), entre otras, que aunque configuradas en torno a una narrativa tradicional, sin embargo se constituyen en antecedentes, por su contenido social, de los films aquí analizados.

En el caso del cine de la modernidad, la confección de sentidos y la transmisión de perspectivas ideológicas están determinadas principalmente por el emplazamiento de los recursos cinematográficos, provocando la puesta en duda de los relatos unívocos. Sin embargo, consideramos que a pesar de que estas películas promueven la ambigüedad en la caracterización de sus personajes, e incluyen en su composición la superposición de puntos de vista, las mismas han demostrado aún así (aunque con diferentes matices) una voluntad de normatividad ideológica que orientó indefectiblemente los modos de recepción de los contenidos.

Hacia una épica del campesinado: la tierra es del hombre

De acuerdo al análisis de Raquel Gerber (1982), el movimiento Cinema Novo, a través de determinadas simbolizaciones, elaboró una recreación de la cultura nacional brasileña, con el objetivo de establecer a los films como “una ciencia del conocimiento del hombre y de la historia” (1982: 25). En el caso de Glauber Rocha, estos símbolos están vinculados a la tradición y los mitos arcaicos, que trasladan el análisis de la realidad histórica a una dimensión popular y de lo inconsciente.

El tono épico de las películas de Rocha las diferenció de la producción cinematográfica política y social realizada en otros países latinoamericanos. Según

Tereza Ventura, la épica “busca afirmar la historia colectiva como poesía” (2000: 64), y de este modo, el artista que se vale de la misma se convertiría en una especie de educador o un “intérprete y creador de tradición” (Idem: 64). Así, la obra de este realizador incorpora una intención de representar la conciencia nacional, transformándose en una herramienta de construcción cultural. Esto se observa, en el caso de la película analizada, con la exaltación de las raíces presentes en la mítica de la región del nordeste de Brasil, para hallar en ellas los fueros internos que definen al hombre brasileño. El film introduce esta mítica a partir de las presentaciones de cada uno de los personajes, a lo largo de la narración: el campesino Manuel y su esposa Rosa, el beato Sebastião, el *jagunço*⁴ Antonio das Mortes, y el *cangaceiro*⁵ Corisco. Un ejemplo de ello es la segunda secuencia de la película, posterior a los créditos, que tiene como propósito dar a conocer el movimiento religioso iniciado por los beatos en el nordeste, a través de la figura de Sebastião, el milagrero seguido por el protagonista en el inicio de su recorrido. Dichos personajes son mostrados en la pantalla por medio de planos generales acompañados del canto del narrador, que se convierten paulatinamente en planos más cercanos, en concordancia con la aproximación de Manuel hacia esa mística. Por otra parte, los discursos del beato y el *cangaceiro* a lo largo del film están plagados de simbolismos religiosos, mixturados con proposiciones políticas, emitiendo un vocabulario que denota la equiparación de ambos universos.

En su ensayo “La revolución es una estética” (“A revolução é uma eztetyka, 1967), el cineasta propone que la producción de films revolucionarios parte de la combinación entre la épica y la didáctica. La primera se encargaría de provocar, mediante una forma poética de ruptura, un “estímulo revolucionario” (ROCHA, 2004: 99), mientras que la segunda cumple la función de informar y generar conciencia. Ambos elementos, por separado, se transforman en instrumentos peligrosos, produciendo ya sea panfletos doctrinarios o actitudes demagógicas;

⁴ Los *jagunços* eran pistoleros que eran contratados por los latifundistas con el fin de proteger los territorios.

⁵ Este es el nombre con el que se conoce a los bandidos rurales del nordeste de Brasil, promotores de un movimiento de rebelión contra el latifundismo que transcurrió entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX.

pero en su unión, según el autor/director, promueven la conjunción entre lo ético y lo estético. Estas características se evidencian en Rocha, en el tono operístico que sus producciones suelen tener, que resalta el tratamiento de temáticas propias del candente clima revolucionario de los sesenta.

En el inicio de *Dios y el diablo en la tierra del sol*, la tierra es establecida como protagonista del relato, y como posesión del trabajador rural en el desenlace. En esta primera secuencia, bajo la música de Heitor Villa-Lobos (que introduce un elemento erudito dentro del primitivismo en el que se consolida el film), un largo *travelling* aéreo exhibe la extensión de terreno del *sertão*,⁶ seguida de imágenes de cadáveres de reses, que preceden a la aparición del campesino Manuel. De ese modo, el personaje es contextualizado como víctima de un ambiente determinista, que lo acompañará en su peregrinar hacia la emancipación social. La supremacía de los planos generales, en el inicio y el final de dicha escena, le otorga prioridad al paisaje, que domina frente a la individualización connotada en los planos detalle de hombres y animales en su situación de hambre y miseria.

La épica se manifiesta de manera particular con la inclusión de una voz cantora, que empalma los diferentes segmentos de la narración. Ese cantor se encarga de detallar, de forma concreta, la historia de Manuel y Rosa, y de otorgarle un tono de fábula. Esa voz remite a los relatos míticos de la literatura de cordel, contruidos principalmente con base en las andanzas de los *cangaceiros* y otros personajes prototípicos de la tradición nordestina. De esta manera, Rocha conecta su obra con el imaginario popular, que como afirma Ismail Xavier (1983), desplaza a la erudición representada en la música de los títulos de créditos iniciales para darle preeminencia a las narraciones de esta especie de trovador regional.

⁶ Nos referimos a la región semidesértica del nordeste de Brasil, constituida por los Estados de Bahía, Pernambuco, Paraíba, Ceará, Alagoas y Rio Grande de Norte, entre otros.



Manuel y Rosa en *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964)

Dios y el diablo en la tierra del sol se realizó en el período de auge en Brasil del movimiento de las Ligas Campesinas,⁷ y si bien no se hace ninguna mención a ellas en el film, es indudable que la voluntad de emancipación social de su personaje central alude a las vivencias de los sectores campesinos. Tal como ha ocurrido en las manifestaciones del cine político latinoamericano, estos aparecen como ejes de la narración, ejerciendo una voluntad de cambio; y ya no como personajes aledaños y conciliatorios, como sucedía en el cine del período clásico. Así, en esta película el protagonista no es el capataz explotador, ni el pistolero enviado por el gobierno a ejecutar justicia contra los rebeldes, ni el mismo revolucionario que defiende a los pobres explotados, sino el trabajador rural, el hombre que se autodetermina a despojarse de su situación desfavorable y emprender el camino de la emancipación social.

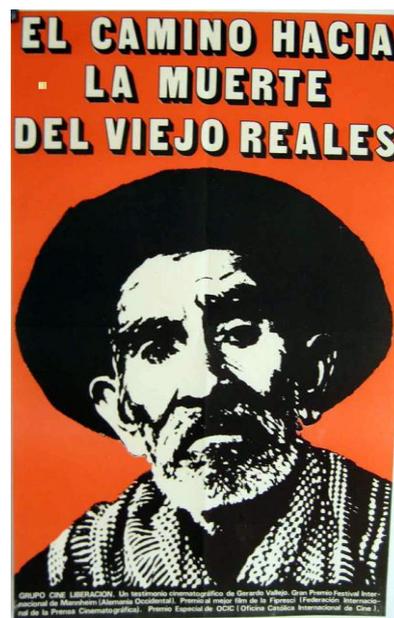
⁷ Las Ligas Campesinas fueron asociaciones civiles de campesinos que surgieron en Brasil a partir de 1945, aproximadamente. Su objetivo consistía en organizar una sindicalización de ese sector, y fueron impulsadas por el Partido Comunista Brasileño (PCB). Para un estudio detallado sobre su funcionamiento, véase Azevêdo (1982).

Pero si bien esta película establece una representación de las vicisitudes del campesinado brasileño, aún así no hace una referencia directa a la realidad contemporánea al film sino que, por medio de la épica, retrotrae esa problemática a las estructuras arcaicas de la sociedad, realizando una obra de compleja lectura que, por medio de espacios y personajes paradigmáticos como el campesino, el beato, el capanga y el *cangaceiro*, delinea una suerte de tratado sobre los movimientos de emancipación social.

El campesino y sus múltiples vocês

El film de Gerardo Vallejo también se construye como una épica que relata las penurias y luchas del campesinado, a través de la historia personal de Ramón Gerardo Reales y el periplo de supervivencia de sus tres hijos: Ángel, Mariano y el Pibe, en representación de las diferentes experiencias sociales de los trabajadores de los cañaverales tucumanos.⁸ Al igual que en *Dios y el diablo en la tierra del sol*, esta película también introduce la voz de un cantor, que se asume como relator, al afirmar en su primera aparición que va a cantar una copla. Este recurso es usado para otorgar un tono legendario a las desventuras de los campesinos, además de instalar el carácter de Reales como héroe anónimo y aglutinador de las condiciones de vida del pueblo. Por otra parte, la introducción de una cita del poema *Martín Fierro* (1872-1879), de José Hernández, al inicio del film, acompañada inmediatamente de los planos detalles y primerísimos primeros planos de Gerardo Reales en una evidente comparación alusiva, refuerza el tono épico con el que la película planea describir a sus protagonistas.

⁸ Vale destacar que la génesis de este film data de 1961, a consecuencia del contacto de Gerardo Vallejo con uno de los campesinos protagonistas durante un viaje en tren por el interior del país. Esto le llevó a conocer a la familia Reales y a rodar un cortometraje titulado *Las cosas ciertas* (1965), centrado en las experiencias de Ángel y el Pibe. Para mayor información, véase Orquera (2008).



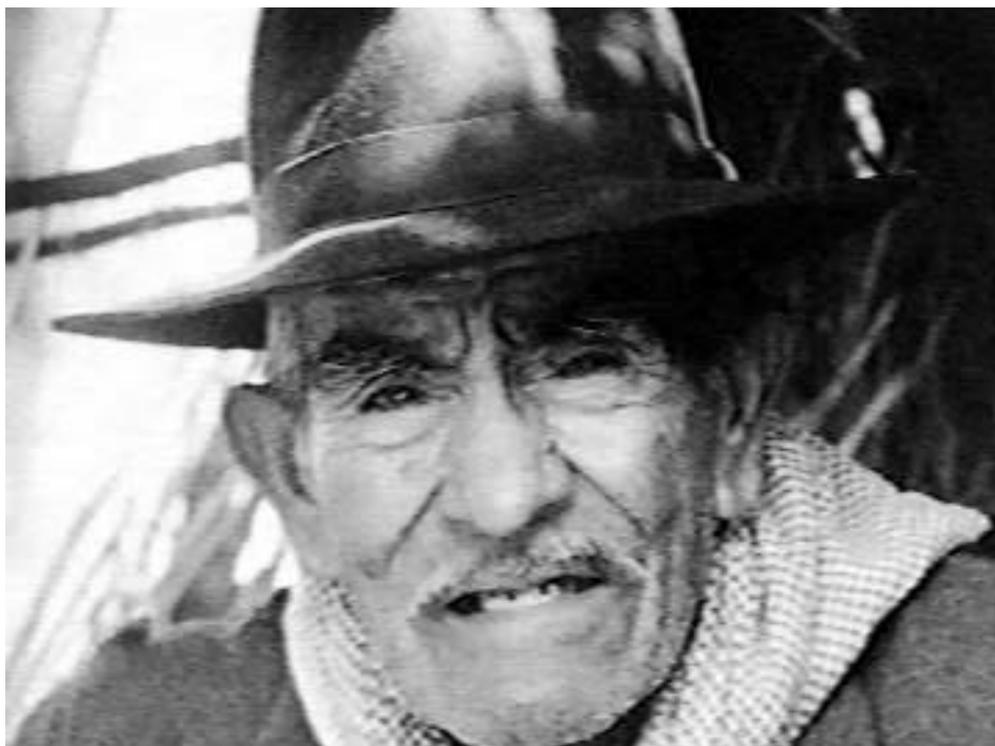
Afiche de *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968/72)

El film establece un juego entre representación y realidad por medio de la multiplicación de las voces narrativas. La primera secuencia está enmarcada por el relato directo sobre la experiencia de la miseria y la explotación de los campesinos por parte del protagonista, aunque él no es el único que establece un testimonio de primera mano, sino también su hijo Ángel y la esposa, más un grupo de trabajadores reunidos en un sindicato. Reales se presenta como el narrador que los unifica, anunciando que tiene muchas cosas que contar, y hace evidente al dispositivo cinematográfico con su mirada interpelando a sus entrevistadores, y en consecuencia, al espectador. Aquí podemos notar la intención de los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano, por ceder la enunciación a los protagonistas reales de los hechos e instalar así una asimilación entre Historia y representación. De cualquier forma, a pesar de estas concesiones, el punto de vista narrativo siempre está mediado en esta película por la perspectiva ideológica de la instancia de producción, y esa aproximación es consecuente, por lo tanto, con un pensamiento particularizado.

La segunda secuencia del film se inicia con el comentario de una tercera voz que se suma a esta polifonía. La misma afirma:

Esta película contará algunas cosas de la vida de una familia campesina tucumana [...] Esta fue la primera filmación. La hicimos en el mes de julio de 1968. Esa noche festejábamos el comienzo del trabajo [...] Desde esta primera filmación intentamos aproximarnos al conocimiento de nuestra propia realidad, y lo hicimos a partir del contacto directo y vivo con su principal protagonista, que es nuestro pueblo.

Esta voz se encarga de instalar el discurso de la instancia productora, revelando también el dispositivo cinematográfico. Aunque apoya los testimonios de la familia Reales, dirige y comanda las exposiciones, reemplazando incluso el testimonio del hijo menor, el Pibe, por medio de una conjetura sobre cómo sería su experiencia si hubiera sido activista sindical. De esta manera, si bien se cede el punto de vista narrativo a los campesinos, aún así predomina como voz de autoridad la vinculada al equipo de cineastas.



Gerardo Reales

Por otra parte, el film, elaborado desde el registro del documental, contiene sin embargo, una mixtura con esquemas de tipo ficcional.⁹ Este procedimiento ya había sido implementado por el documentalista Robert Flaherty, y se define, según palabras de María Luisa Ortega, como una “recreación de escenas para ser filmadas interpretadas por los propios sujetos sociales y con un guión más o menos laxo extraído de los acontecimientos puntuales o cotidianos que se representan” (2005: 209, 210). Haciendo uso de esta estrategia narrativa, el carácter de representación de la realidad asume en este film dos dimensiones: la del testimonio directo de aquellos que experimentan el hecho narrado en su cotidianeidad, y la de la reconstrucción de esa realidad a través de la

⁹ De hecho, una de las características eminentes que el cine político-testimonial de América Latina emergente en estos años ha multiplicado es el borramiento de los márgenes que conforman los registros de la ficción y el documental.

transformación de esos individuos en actores que interpretan situaciones hipotéticas. Así ocurre con la escena en la que Mariano arresta a unos hombres en el cañaveral, o en la que protagoniza un episodio de abuso sexual (situaciones que evidentemente no fueron captación de una cámara puramente observacional). En la primera de ellas, a pesar de la evidencia de una marcada puesta en escena, las imágenes de Mariano en su persecución son captadas por medio de cámara en mano, otorgándoles un tono de espontaneidad, una impresión de registro documental. La cámara se inserta en medio de los movimientos coreográficos de los individuos que participan de dicho arresto como si fuera un intruso descubriendo un evento inédito, y jugando, de ese modo, con la indeterminación entre documento y recreación. La segunda escena mencionada tiene un uso similar de la cámara como testigo, acompañado de planos de corta duración que remarcan desde diferentes ángulos la situación allí evidentemente ficcionalizada.

Sin embargo, es en la suplantación de la identidad del hijo menor de Reales, a los fines de concientizar al espectador acerca de las virtudes de la participación en los sindicatos, donde la mixtura de registros alcanza el nivel mayor de cruce entre realidad y representación. Esta combinación confluye en la secuencia final de la película, que ficcionaliza la muerte de Gerardo Reales, la cual ocurriría verdaderamente dos años después de la filmación, en el mismo lugar de los hechos, incorporándose imágenes del velatorio en el montaje final. La misma está compuesta por dos escenas: en la primera, el personaje deambula por el cañaveral aparentando un estado de ebriedad, mientras la voz narradora da cuenta de la recreación de dicha situación. El relato en *over* sirve de explicación de esta amalgama de registros, así como también funciona como nexo a la siguiente escena, que consta de una serie de fotografías de Gerardo Reales en su ataúd, consistentes en verdaderos testimonios de su muerte. El rostro sin vida del campesino se mantiene durante varios segundos en cuadro, en un primer plano, en una contraparte especular a ese mismo acercamiento en vida con el que el film se había iniciado.

La complejidad en la estructura enunciativa y la combinación de documental y ficción aquí analizados nos dan a entender que esta película tenía como objetivo principal la activación del espectador cinematográfico como interventor en la

realidad histórica, pensamiento propio de este período afianzado en las propuestas contemporáneas de revolución social. Aún así, observamos que ha habido un direccionamiento ideológico y una tendencia al pedagogismo, que el Nuevo Cine Latinoamericano, del cual este film es representativo, no pudo terminar de desprenderse del todo.

Conclusión

Aún cuando ambas obras aquí analizadas poseen características disímiles en cuanto al abordaje narrativo y enunciativo, la propuesta política de sus respectivos realizadores y en lo que respecta a los motivos visuales, consideramos, sin embargo, que comparten el objetivo de testificar o erigir un documento que permita al espectador reflexionar sobre sus condiciones sociales o existenciales, o hacerle tomar conciencia de la existencia de sectores de la población en marginación, que al no pertenecer a los grandes centros urbanos, son generalmente ignorados por el gran público.

En la película de Rocha, el personaje de Manuel es introducido en un ambiente de muerte y miseria, que derivará en su decisión de desligarse de esa condición social desfavorecida. Para tal fin, emprende un recorrido en el cual transitará por diferentes instancias de liberación (resumidas en sus encuentros con el beato Sebastião y el *cangaceiro* Corisco), pero que resultarán en intentos frustrados y en renovadas formas de alienación. La secuencia final, en la que Manuel corre por el *sertão* en busca del mar (símbolo de la verdadera emancipación), da cuenta de una propuesta de autodeterminación del hombre por sobre sus eventuales liderazgos y sus propias condiciones sociales.¹⁰ Podríamos afirmar, junto a Ismail

¹⁰ Como ya establecimos, las figuras del título, “Dios” y el “diablo” aluden simbólicamente a los personajes del beato y el *cangaceiro*, que representan en el film dos estadios en la búsqueda del campesino por su emancipación. Aunque ambas se instalan como portadoras de un discurso contrahegemónico, y en defensa de los explotados, resultan frustrantes y alienantes para el campesino. De hecho, tanto el beato como el *cangaceiro* mueren asesinados dando lugar a la autodeterminación del campesino, que se resume en su corrida final. La canción que acompaña esas imágenes refuerza

Xavier, que los pasos de Manuel se establecen como “una imagen evocadora de que es preciso caminar, de que existen perspectivas” (1983: 72). El autor considera que el corte abrupto entre la banda de imagen y sonido (que divide al *sertão* del mar, y a la canción popular del narrador de la música culta de Villa-Lobos), ubica al personaje en una línea separatoria entre sus expectativas de liberación, marcada por su recorrido por las grandes extensiones de desierto y la posible concreción de ese ideal a futuro representada por las olas marinas rompiendo sobre la playa.

En el film de Vallejo, el camino recorrido por el viejo Reales lo lleva finalmente hacia su muerte (tanto la ficcional como la verdadera), e introduce, por medio de la presentación de cada uno de sus hijos, las diferentes reacciones del campesinado ante la explotación: la de Ángel, como incansable trabajador, resignado a su situación; la de Mariano, impulsado a anexarse a sus propios explotadores; y la del Pibe, consistente en la hipotética resistencia sindical que se encuentra latente en cada trabajador.

En ambos casos, el campesinado aparece como víctima y, al mismo tiempo, como ejecutor de transformaciones sociales, en una voluntad de cambio que se manifiesta en la idea del peregrinaje. El recorrido de Manuel y de Gerardo los acerca, de algún modo, a las disposiciones básicas del héroe clásico, que de acuerdo a Joseph Campbell (1972) emprende un camino en etapas, partiendo de su cotidianeidad y transitando una serie de hazañas que le llevarán a la adquisición de ciertos logros o dones que son aportados a su mundo de referencia inicial. Aún cuando ambos personajes no acceden literalmente a esa etapa final, creemos, sin embargo, que la autodeterminación de Manuel y la conciencia de su explotación por parte de Gerardo Reales son las herramientas que Rocha y Vallejo, respectivamente, pretenden instalar en sus receptores como aporte para la ejecución de transformaciones sociales.

Las dos obras comparten el afán documentalista y testimonial, independientemente de la elección de registros por parte de sus creadores para

tal idea al afirmar que la tierra en realidad pertenece al hombre, y no a los liderazgos ejercidos por el beato y el *cangaceiro*.

dar cuenta de sus correspondientes tópicos. También han manifestado una propuesta didáctica y épica, que consistió en un doble objetivo tanto narrativo como ideológico: testificar acerca de realidades sociohistóricas silenciadas en las pantallas cinematográficas hasta este período, e introducir una perspectiva legendaria sobre las vivencias de los sectores carenciados de la población, que se integran en los personajes de Manuel y Gerardo Reales como héroes legendarios de una anhelada revolución social.

Bibliografía

AZEVÊDO, Fernando Antônio. *As ligas camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.

CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

FLORES, Silvana. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013.

GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica. Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1982.

GRAMSCI, Antonio. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. México: Juan Pablos Editor, 1975.

GRAMSCI, Antonio. *Introducción a la filosofía de la praxis (Escritos dos)*. Puebla: Premiá Editora, 1983.

MORIN, Edgar. *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: Eudeba, 1966.

ORQUERA, Fabiola. "Intelectuales, trabajadores y censura política: 'El Camino hacia la muerte del Viejo Reales' (1968-1971), de Gerardo Vallejo". Rosario: V Jornadas Nacionales "Espacio, Memoria e Identidad", 2008. Disponible en:

<http://www.riehr.com.ar/archivos/Investigacion/Orquera,%20intelectuales,%20trabajadores%5B1%5D.pdf>.

ORTEGA, María Luisa. "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación". En: TORREIRO, Casimiro y CERDÁN, Josetxo (Eds.). Documental y vanguardia. Madrid: Cátedra, 2005.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Cine documental en América Latina. Madrid: Cátedra, 2003a.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Tradición y modernidad en el cine de América Latina. México: Fondo de Cultura Económica, 2003b.

PICK, Zuzana M. The New Latin American Cinema. A continental project. Texas: University of Texas Press, 1993.

ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. ¿Qué es la literatura?. Buenos Aires: Losada, 1972.

VENTURA, Tereza. A poética política de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

XAVIER, Ismail. Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.