

DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL.

MIRADA EN CONTRALUZ

*Por: Fernando Borrero Vásquez
Comunicador Social-Universidad del Valle.*



ANTECEDENTES Y CONTEXTO

.....

• **D**urante los años cincuenta, la

cinematografía mundial, a excepción del cine hollywoodense, empieza a tener una profunda transformación en distintos órdenes, como consecuencia inevitable de las novedosas propuestas iniciadas y desarrolladas por el Neorrealismo Italiano, al finalizar la segunda guerra mundial.

Foto: Enciclopedia Salvat de la Fotografía Creativa

Junto a este influyente movimiento es preciso señalar los valiosos aportes de un grupo de jóvenes franceses agrupados en torno a André Bazin y la revista Cahiers du Cinema: fueron ellos los primeros en proponer que el cine al ser expresión estética debería posibilitar que un autor pueda dejar huellas indelebles en su material expresivo y ellos encuentran como fundamento en la cinematografía de algunos directores estadounidenses como William Wyler, John Ford, Orson Welles y Howard Hawks esos trazos subjetivos que hacen posible diferenciar cualquier película de estos realizadores a las de sus contemporáneos, aunque para la industria cinematográfica aquellos no eran más que empleados a sueldo de las grandes compañías productoras.

En los años sesenta se consolidan los llamados Nuevos Cines gestados a finales de la década pasada y América Latina no es ajena a esta refrescante metamorfosis cinematográfica.

Como hecho político importante es preciso destacar la vasta influencia ejercida por la revolución cubana en decenas de artistas e intelectuales que encuentran en ella una vía en la que quizás puedan superarse las profundas contradicciones sociales que conviven en el continente.

En este contexto aparece el Nuevo Cine Latinoamericano cuyo presupuesto teórico lo encontramos en tres reflexiones planteadas por los propios cinematografistas: **La estética del hambre**, documento escrito por el director brasileño Glauber Rocha en 1965 y en el cual plantea que "La manifestación cultural más noble del hambre es la violencia"¹; la tesis del **cine imperfecto** desarrollada por el cubano Julio García Espinosa en 1969 y el **Tercer Cine** propuesto en ese mismo año por los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino.

Los tres documentos coinciden en que es indispensable "hacer películas que el sistema no pueda asimilar y que sean extrañas a sus necesidades o hacer películas que directa y explícitamente combatan el sistema"².

Entre finales de la década del cuarenta y a mediados de los años cincuenta, el desarrollo del cine brasileño depende del ambicioso proyecto denominado Veracruz, una productora cinematográfica que intenta un crecimiento industrial a la manera Hollywoodense. A pesar de producir un importante número de películas³, sus propuestas temáticas se reducían a tres fórmulas genéricas convencionales: La chanchada carnavalesca, los filmes de aventuras rurales y los **cangaceiros**, aquellos bandoleros del nordeste brasileño que posteriormente Glauber Rocha retomaría de manera diametralmente opuesta como protagonistas de su película **Dios y el diablo en la tierra del sol**.

¹. ROCHA, Glauber. "Uma estética da fome", ensayo publicado en la revista *Civilização Brasileira* No. Río de Janeiro, Julho de 1965. p. 168

². SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio. "Hacia un tercer cine" en Michael Chanan (ed) *twenty-five years of Latin American cinema*. Londres, BFI and Channel 4. 1983.

La película sobre cangaceiros con mayor repercusión internacional en los años cincuenta fue *O cangaceiro* dirigida por Lima Barreto en 1953. Este filme esteticista y convencional acerca al complejo mundo de los cangaceiros una mirada exotista y pintoresca, conciliando con el gusto del mercado europeo tan dado a ser complaciente con aquella imagen superficial y estereotipada que ofrecen algunos filmes tercermundistas como el mencionado.

Sin embargo como antecedentes estilísticos del cine de Glauber Rocha se deben mencionar dos filmes de Nelson Pereira dos Santos: *Río, 40 grados* (1955) y *O grande momento* (1958), el primero filmado en Río de Janeiro y el segundo en Sao Paulo³. Ambas películas incorporan en su ficción, los rasgos estilísticos del documental.

Debemos tener en cuenta que aún en Bahía no se producía cine con las dimensiones que se hacía en Río de Janeiro y Sao Paulo. Con Glauber Rocha y Roberto Pires se empieza a gestar un cine bahiano con características propias y definidas.

Los primeros cortometrajes realizados por Rocha, *O Patio* (1959) y *Uma Cruz na praca* (1960) acusaban una fuerte influencia surrealista: el primero de ellos recoge experiencias oníricas sobre la sexualidad y el segundo, sin terminar, intenta captar lo fantástico que coexiste en lo real; pero es en *Barravento* (1960), su primer largometraje, en el que a última hora reemplaza en la dirección a Luiz Paulino, donde encontramos una primera aproximación temática a la alienación religiosa que ahondaría aún más en *Dios y el diablo en la tierra del sol*.

Encontrar los elementos necesarios que ayuden a descifrar el mundo mítico representado en *Dios y el diablo en la tierra del sol* se convierte en una tarea compleja, en la que debemos cuidarnos de los equívocos y clichés que inevitablemente pueden emerger al finalizar un filme tan paradójico y ambiguo.

En primer lugar, a diferencia del llamado cine de autor, tan en boga en aquellos años con filmes como *Los cuatrocientos golpes* (1959) de Francois Truffaut o *Sin aliento* (1959) de Jean-Luc Godard, no hay en *Dios y el diablo en la tierra del sol* una presencia subjetiva del realizador en el filme. "Particularmente tengo preferencia por películas violentas porque me gusta el género épico. Carezco de inclinaciones psicológicas subjetivas",⁵ enfatizaba Glauber Rocha, en aquel entonces. Hallamos en esta afirmación dos claves necesarias que nos ayudan a descifrar su propuesta cinematográfica: el género épico y la dialéctica de la violencia.

Es común señalar como una verdad de a puño, que el cine de Rocha es Godardiano; es decir, se desconoce de entrada que los más grandes experimentos formales de Rocha, por lo menos fueron contemporáneos a los de Godard y ambos directores son deudores de la propuesta escénica de Bertolt Brecht⁶. La diferencia entre ellos se evidencia, aún más cuando reconocemos la influencia de Eisenstein sobre Rocha y la de Dziga Vertov en el cine de Godard.

Encontrar lo paradójico como cualidad sui generis en la filmografía de Glauber Rocha es precisamente hallar aquellos elementos situados en contravía de los lugares comunes, los estereotipos y las verdades a medias.

³. Entre 1950 y 1953 Veracruz produjo 18 filmes.

⁴. De acuerdo a su área de influencia, el cine brasileño puede ser Paulista por desarrollarse en Sao Paulo, Carioca con Río de Janeiro como centro de producción y posteriormente en Bahiano cuyo polo de acción será Bahía.

⁵. BURTON, Julianne. *Cine y cambio social en América Latina*. Editorial Diana. México. 1991. p.56

⁶. Aquellos cortes bruscos en la longitud de los planos y secuencias que caracterizan el montaje de *Sin aliento*, encuentran sus antecedentes en algunos filmes de Samuel Fuller en *Pickpocket* de Robert Bresson.

ESTRUCTURA NARRATIVA Y NO NARRATIVA

En este filme la estructura narrativa es secundaria, a pesar de encontrarse en el relato una temporalidad lineal no homogénea en el desarrollo de los acontecimientos.

En su orden, los eventos y situaciones más relevantes son los siguientes:

1. Manuel Vaquero. Huida de Manuel luego de asesinar a su capataz.
2. Manuel Fanático. Se une a Sebastiao y sus seguidores. Iniciación de Manuel. Matanza realizada por Antonio Das Mortes. Encuentro con Corisco.
3. Manuel Cangaceiro. Oposición Manuel-Corisco. Muerte de Corisco (duelo con Antonio Das Mortes). Huida al mar.

Es decir, esa estructura narrativa subraya las profundas transformaciones de Manuel en su larga huida. Los cambios están condicionados por su alienación en un bando u otro y se dan en el personaje de manera individual, psicológica y social, quizás como metáfora de la mutación del **sertao** nordestino.

En cuanto a las posibilidades expresivas del montaje y la planificación, es evidente en la película que Glauber Rocha recurre a la creación de tensiones y choques, gracias al fraccionamiento de los planos, aplicando aquí el concepto Eisensteniano del montaje de atracciones. Recordemos que de acuerdo al planteamiento propuesto por el cineasta ruso, se procede al "libre montaje de acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la composición dada y de la vinculación narrativa de los personajes), pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final"⁷; es decir, "obtener determinadas conmociones emotivas del observador, conmociones que a su vez le conducen, todas juntas, a la conclusión ideológica final"⁸.

Cuando Rocha no recurre al fraccionamiento del plano o de la secuencia, para producirle aquellos "choques y tensiones" al espectador, tiene en cuenta entonces, las relaciones espaciales y de movilidad de los personajes dentro del encuadre.

Como elementos formales determinantes en la estructura narrativa encontramos:

1. Un tono épico en la estructura del relato en la tradición de la literatura de cordel, en este caso, la **oralidad nordestina**, donde el romance popular participa de la (dis) continuidad del relato.
2. De lo anterior se deduce que en Dios y el diablo en la tierra del sol, el determinismo de la epopeya griega subyace a su estructura.
3. La influencia estilística del Western norteamericano, mucho más evidente en el personaje Antonio Das Mortes que recoge rasgos de otro pistolero, de otra época y lugar: Shane el desconocido⁹.

La violencia, desde luego, hace parte de la influencia del cine Western, pero no como fetiche sino como componente de un proceso histórico concreto: el conflicto de los canudos en el nordeste brasileño entre 1895 y 1897, durante el cual se vieron involucrados los cangaceiros, los seguidores mesiánicos de Antonio Conselheiro y las tropas federales. Es decir, aquí la dialéctica de la violencia es la traducción efectiva de una visión sobre la cultura brasileña en términos de acción.

La violencia en Dios y el diablo en la tierra del sol no es irreflexiva o gratuita pues "no está incorporada al odio. El amor que esta violencia encierra es tan brutal en cuanto es la propia violencia, porque no es un amor de complacencia o contemplación, sino un amor de acción y transformación"¹⁰.

La coincidencia mayor entre la violencia que propone el cine Western y la que se proyecta en Dios y el diablo en la tierra del sol se encuentra en que el personaje solitario, generador de violencia, representa en ambos casos la ética tradicional; en este filme, Antonio Das Mortes sirve a los intereses de los latifundistas y de la iglesia católica quienes son los directos responsables de las condiciones paupérrimas en las que sobreviven la mayoría de los habitantes del nordeste.

⁷. EISENSTEIN, Sergei Mikhailovitch. Reflexiones de un cineasta. Editorial Lumen. Barcelona. 1970. p.75.

⁸. Op. cit. p.74.

⁹. Personaje del clásico Western "Raíces profundas" dirigido por George Stevens en 1953.

¹⁰. ROCHA, Glauber. Op. cit. p. 169

Aquí el sertao equivale al "Jardín desierto"¹¹ del oeste norteamericano en su extensión agreste y seca.

La estructura no narrativa está determinada por el tono épico del relato: los personajes acentúan su mimesis, subrayando el distanciamiento Brechtiano frente a la representación.

No encontramos en este filme las reglas clásicas para hacer cine: ni raccord, ni los elementos puntuales de la dramaturgia clásica, ritmo in crescendo en el montaje, ley de los 30 grados ni relaciones de causalidad entre las secuencias. Más bien todo lo contrario: la película es totalmente aritmética y su "ritmo" interno emerge en función de la representación y su carácter épico. Posteriormente Glauber Rocha encontraría necesario depurar aún más el lenguaje cinematográfico en sus siguientes películas para acercarse a un mayor público.

En la atmósfera de la película predomina cierto tono documentalista que refuerza el distanciamiento del espectador frente a la presentación. Su planificación, la imperfección en la construcción de un ritmo en el montaje, en cuanto a la duración de los planos y la brusca transición de secuencias, acentúan la naturaleza dura y seca del sertao y de los personajes que lo habitan.

La fotografía de Waldemar Lima igualmente es austera, seca y dura como el desolado paisaje nordestino; los claroscuros son irregulares y las tonalidades de su composición subrayan una atmósfera más adecuada para un documental realista que para un filme de ficción.

Sin embargo, no se puede calificar a Dios y el diablo en la tierra del sol, de ser un filme realista. Su carácter épico, junto a los personajes que sin duda alguna representan un imaginario colectivo muy definido, sitúa esta película en el terreno de la alegoría o la metáfora.

PERSONAJES

.....

El Dios negro (Sebastiao), el mismo Antonio Conselheiro del siglo XIX¹², el diablo blanco (Corisco), y el líder Cangaceiro, son las dos caras de la misma moneda: no hay maniqueísmo alguno, ni lucha entre entidades absolutas y definidas como el bien y el mal, sino más bien la conjunción de ambas polaridades como generadoras de alienación, bien sea mesiánica (Sebastiao) o guerrillera (Corisco) en un conflicto dialéctico permanente.

Julio, el narrador ciego, contextualiza el relato en la tradición del romancero popular, de tal manera que los personajes funcionan menos como individualidades con perfiles definidos que como representaciones de figuras míticas.

Como se señaló anteriormente, Manuel se transforma continuamente para hallar su liberación final; las fuerzas alienantes que actúan sobre él, adormecen su conciencia, pero en su búsqueda errática y continua entre mesiánicos y cangaceiros, llega a avizorar su propia salida.

¹¹. Palabra acuñada por Henry Nash Smith en su libro "Virgin land", Randon House, Nueva York, 1957 y que Andrew Tudor retoma en su análisis sobre el género western en "Cine y comunidad social", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1974, cuando se refiere a las extensas praderas y desiertos del oeste norteamericano

¹². Antonio Conselheiro fue una figura mesiánica que entre 1895 y 1897 lideró en el nordeste brasileño un movimiento popular de corte religioso que además de reconstruir iglesias abandonadas, desencadenó la guerra de los canudos contra las tropas federales.



Foto: Enciclopedia Salvat de la Fotografía Creativa

CIERRE

.....

Rosa, en cambio, escéptica desde el principio y a pesar de liberar a Manuel de la alienación mística, queda atrapada entre Dadá y Corisco y por ello, al final, no se percata de que el sertao se ha transformado en mar.

La relación entre Rosa y Dadá, situada entre la neurosis y la pasión, incorpora a este juego de contrariedades dialécticas bipolares, la sumatoria de todas las contradicciones femeninas que se revelan como consecuencia de su sometimiento.

Corisco, "cangaceiro de dos cabezas, una matando, la otra pensando" y que asesina campesinos para "liberarlos de la miseria y evitar que se mueran de hambre" es un personaje claramente Brechtiano en sus prolongados monólogos; a través de él, Lampiao, el mítico cangaceiro, es quien realmente se expresa. Esto hace de Corisco un personaje complejo y ambiguo con cualidades místicas y violentas a la vez.

Antonio Das Mortes, personaje que reúne características de Shane el desconocido y de José Rufino, famoso matador de cangaceiros de toda la región de Bahía y parte de Pernambuco, proyecta una figura siniestra y melancólica, cuya presencia ayuda a deshacer aquellos nudos que aprisionan a Manuel y a Rosa. Su carácter mítico en cuanto a su procedencia del universo, representado en el Western, causa cierto efecto de extrañamiento en la historia.

Todos los personajes pertenecen al mundo mítico de los cangaceiros del nordeste brasileño, y por ello, el tono épico del relato es una consecuencia inevitable en el filme, pues los cangaceiros son "los verdaderos héroes brasileños de la mitología popular"¹³.

La secuencia final en la que Manuel encuentra el mar, cumpliéndose aquello de que "el sertao se transformará en mar y el mar en sertao", subraya la liberación de Manuel de las fuerzas alienantes a las que estuvo sometido durante el relato y un tono esperanzador se filtra por la solución de continuidad del mundo hostil, representado en la película.

La tierra entonces, no es de Dios ni del diablo, es del hombre, quien al abrir sus ojos y despojarse de la polarización de fuerzas místicas (los cangaceiros) y místicas (los mesiánicos) que han intentado subyugarlo, encontrará su propio camino que no es más que el despertar de su conciencia política.

¹³. BURTON, Julianne. Op. cit. p.160



Foto: Enciclopedia Salvat de la Fotografía Creativa

CREDITOS

.....

Título Original: Deus e o diabo na terra do sol.
Ficción, largometraje, 35 mm. Blanco y negro. Río de Janeiro, 1964. 3400m, 125 minutos.

Producción: Copacabana filmes

Distribución: Copacabana filmes.

Fecha de lanzamiento: 10 de julio de 1964, Río de Janeiro

Productor: Luis Augusto Méndez

Productores Asociados: Jarbas Barbosa, Glauber Rocha

Director de producción: Agnaldo Azevedo

Director: Glauber Rocha

Guión: Glauber Rocha, Walter Lima, Jr.

Diálogos: Glauber Rocha, Paulo Gil Soares

Cámara y fotografía: Waldemar Lima

Escenografía y diseño de vestuario: Paulo Gil Soares

Títulos: Lygia Pape

Diseño afiche: Rogério Duarte

Música: Heitor Villalobos

Canciones: Sergio Ricardo, Glauber Rocha

(letras)

Guitarra y voz: Sergio Ricardo

Locaciones: Monte Santo, feira de Santana, Salvador, Canché (Cocorobó), Canudos (todas las locaciones en el estado de Bahía)

PREMIOS

.....

- Premio de la crítica –Festival Internacional de Acapulco- México, 1964
- Gran premio Festival de Cine Libre, Italia, 1964
- Naiade Dorado Festival Internacional de Porreta, Terme, Italia, 1964
- Trofeo Sacci/Mejor actor de reparto: Mauricio do Valle, 1965
- Gran premio Latinoamericano, Festival Internacional del Mar de Plata, Argentina, 1966
- Unica película latinoamericana seleccionada para Palma de Palmas en el cincuentenario del Festival de Cannes, 1997

REPARTO

.....

Gerardo del Rey	Manuel
Iona Magalhaes	Rosa
Mauricio do Valle	Antonio dos Mortes
Othon Bastos	Corisco
Lidio Silva	Sebastiao
Sonia dos Humildes	Dadá
Marrom	Julio el ciego
Antonio Pinto	Coronel
Joao Gama	Sacerdote
Milton Rosa	Coronel Moraes
Habitantes de Monte Santo	

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. El arte poética. Editorial Espasa-Calpe. Madrid.1970
- BURTON, Julianne. Cine y cambio social en América Latina. Editorial Diana. Ciudad de México. 1991
- CHANAN, Michael. (ed.). Twenty five years of Latin American Cinema. London, BFI and Channel 4. 1983
- EISENSTEIN, Sergei. Reflexiones de un cineasta. Editorial Lumen. Barcelona. 1970
- GODARD, Jean-Luc. Cinco Guiones. Alianza Editorial. Madrid. 1973
- KING, John. El carrito mágico. Santafé de Bogotá. Tercer Mundo Editores. 1994
- ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. Revista civilizacao Brasileira No. 3. Río de Janeiro. Julho de 1965
- "Deus e o diablo na terra do sol". Editora Civilizacao Brasileira. Río de Janeiro. 1965
- TUDOR, Andrew. Cine y comunicación social. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1974
- VARGAS LLOSA, Mario. La guerra del fin del mundo. Editorial Seix Barral. Barcelona.1981