

POÉTICA DECOLONIAL EN LA FIGURA DEL CANGACEIRO CORISCO DE *DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL* DE GLAUBER ROCHA, UN ACERCAMIENTO FENOMENOLÓGICO

MILTON YESID SIERRA MESA

UNIVERSIDAD DE PAMPLONA

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

PROGRAMA DE COMUNIÓN SOCIAL

PAMPLONA

2018

POÉTICA DECOLONIAL EN LA FIGURA DEL CANGACEIRO CORISCO DE *DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL* DE GLAUBER ROCHA, UN ACERCAMIENTO FENOMENOLÓGICO

MILTON YESID SIERRA MESA

C.C. 1118 553 613

Trabajo de grado en monografía

Asesor:

César Augusto Parra Méndez

Doctor en Educación Artística

UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE COMUNIÓN SOCIAL
PAMPLONA

2018

TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE CONTENIDO.....	3
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I EL PROBLEMA	9
1. Contextualización	9
2. Planteamiento del Problema.	13
3. Formulación del Problema.....	17
4. Objetivos	18
4.1. General.....	18
4.2. Específicos.....	18
5. Justificación	19
6. Delimitaciones	23
6.1. Espacial.....	23
6.2. Temporal.....	23
6.3. Temática.	23
CAPÍTULO II MARCO TEÓRICO.....	24
1. Antecedentes	24
2. Bases Teóricas	30
2.1. Cine.....	30
2.2. Fenomenología.	39
2.3. Análisis cinematográfico.	56
2.4. Poética cinematográfica.....	61
2.5. Estudios decoloniales.	66
CAPÍTULO III METODOLOGÍA	91
1. Conceptos Clave en la Fenomenología.....	91
1.1. Fenomenología trascendental.	91
1.2. Esencias.	92
1.3. Intencionalidad.	93
2. Elementos del Método Fenomenológico y su Relación con el Cine	94
2.1. Epojé.....	95
2.2. Reducción.	97
2.3. Descripción.....	99
2.4. Tematización.	101

2.5. Análisis.....	102
CAPITULO IV DESARROLLO.....	106
1. Descripción.....	106
2. Análisis.....	121
2.1. El sertón o la suspensión de la ley.....	121
2.2. Corisco como encarnación de un pensamiento fronterizo.....	124
2.3. El hambriento/epifenómeno y el bárbaro/Otro radical.....	125
2.4. Violencia indiscriminada y voluntad de transformación.....	131
2.5. La irracionalidad y lo mítico.....	139
2.6. Hibridación subversiva.....	146
2.7. Estética liberadora.....	149
CONCLUSIONES.....	154
REFERENCIAS.....	158
1. Bibliografía.....	158
2. Cibergrafía.....	165

“Un pensamiento que se contentara con existir para sí,
al margen de las incomodidades del discurso y la comunicación,
caería en la inconsciencia en cuanto apareciese,
lo que equivale a decir que ni siquiera para sí existiría”
(Merleau-Ponty, 1993, p.194)

“La función del arte es contar la vida, hacerla consciente,
para constituirse en *conciencia posible* de la sociedad”
(Pérez La Rotta, 2013, p.306)

INTRODUCCIÓN

Este proyecto monográfico se propone la posibilidad de ejercer el análisis cinematográfico a nivel estético y poético desde la fenomenología. Consideramos que la fenomenología ofrece un método preciso para develar la poética. Interpretamos un discurso artístico bajo el dominio de la conciencia intencional, método que pretende, paradójicamente, hallar o construir la objetividad desde la *conciencia*, desde la subjetividad en posición fenomenológica. Para este método nada hay de natural en el mundo. Lo bello o lo feo no caben aquí (por eso precisamos hablar de lo poético antes que estético). Es esta posición enteramente subversiva respecto a la epistemología clásica el instrumento metodológico que utilizamos para describir un filme que se rebela también contra las ideas de la racionalidad dominante que defiende la geopolítica de la miseria.

La situación política y económica planetaria actual, y su génesis, la modernidad y la economía capitalista, ha configurado un sistema de miseria. La división internacional del trabajo, desde la colonia, ha designado a Latinoamérica como productora de materias primas. La pobreza, el hambre, y en general la miseria del tercer mundo han sido el correlato de la riqueza del primer mundo. El neocolonialismo, y en su centro la *razón burguesa* que se enarbola como *razón absoluta*, buscan justificar el estado de miseria al que quieren condenar a América Latina.

El proyecto de la modernidad, como lo señala Walter Mignolo, es sólo una de las caras de la moneda del asunto: su reverso es la colonialidad (2009). La colonialidad, entendida ante todo como un problema cultural más que económico, se ha introducido en las subjetividades de los colonizados por diferentes medios, uno de ellos es la propia concepción epistémica que considera a la razón como única forma legítima de aprehensión del mundo.

La fuerza poética del cine de Glauber Rocha es una respuesta a esta forma eurocéntrica de pensar al mundo. Su compromiso político hace de su cine una denuncia desde la identidad latina a la racionalidad moderna como sólo el arte se puede permitir.

La presente investigación busca reconocer, precisamente, la preocupación del cine de Rocha por criticar las construcciones epistémicas y estéticas que buscan legitimar la formación del sistema-mundo moderno/colonial. La película aquí tomada, *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*, y uno de sus personajes (Corisco), son considerados como instrumentos narrativos para desarrollar una poética decolonial.

Investigar las formas poéticas en que se da un personaje dentro de un filme —*Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*— es la preocupación de esta investigación. Sin embargo, lo que nos importa señalar de estas construcciones poéticas son sus implicaciones políticas. Es precisamente eso lo que se pretende aquí: denotar la construcción narrativa como instrumento político de liberación.

Este proyecto se compone de varias etapas. En el Primer Capítulo, correspondiente al problema, se va a realizar un primer acercamiento al tema: la contextualización del filme, el planteamiento del problema y su formulación, la aclaración de los objetivos y las delimitaciones.

En el Segundo Capítulo describiremos los componentes teóricos que intervienen en esta investigación. En un primero momento referiremos algunos antecedentes que de alguna manera sirven como punto de partida para el proyecto. En segundo lugar, conceptualizaremos las bases teóricas del proyecto, desde la clarificación del cine y la fenomenología como momento metodológico, hasta la definición de la decolonialidad como categoría de análisis del filme.

Seguidamente realizaremos, en el Tercer Capítulo, un ahondamiento teórico en la metodología fenomenológica, describiendo algunos conceptos clave, su relación con el cine, y los momentos relevantes del análisis fenomenológico.

En el Cuarto Capítulo desarrollaremos la descripción fenomenológica y llevaremos a cabo el análisis desde la categoría de decolonialidad. Dicho capítulo se valdrá de la descripción del personaje en el filme que aquí trabajamos, para luego pensar las implicaciones artísticas y narrativas que le subyacen en clave decolonial.

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA

1. Contextualización

Dios y el Diablo en la Tierra del Sol, originalmente titulada *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, es una película brasileña de 1964 del director de cine Glauber Rocha. La película se desarrolla en los años 40 en el nordeste de Brasil, región de la cual también procede el director. La película narra la historia de Manuel, un vaquero que, cansado de la miseria y explotación, asesina a su patrón para luego huir con su esposa, Rosa.

El trasegar de la pareja de campesinos los lleva a enfrentar algunos dilemas: “Manuel y su mujer se ven envueltos en una espiral de violencia donde cuesta identificar dónde está el mal y dónde está el bien” (Babino, 2004, p.32). Toda la narración se dirige a enfrentar a la pareja con posibles respuestas a su búsqueda, desde un santurrón hasta un cangaceiro. Sin embargo, siempre en el marco de una reflexión de los propios simbolismos culturales, “partiendo desde elementos del folclor local, pero, a diferencia del cine convencional, con una forma expresiva cuya alquimia de los materiales cinematográficos resulta en una propuesta poética que hace trascender la mera anécdota” (Babino, 2004, p.32).

En los años 40 Brasil atravesaba varias crisis democráticas: Getulio Vargas, dictador desde un golpe de Estado en 1937, fue depuesto luego de la Segunda Guerra Mundial por otro golpe de Estado que reestablecería la democracia en 1946. Entre tanto la población de Brasil, además de la difícil realización de sus derechos democráticos, se enfrentaba a la miseria que rondaba, especialmente, en las regiones apartadas y abandonadas por el Estado ante tan amplia geografía.

La película se desarrolla en el desolador ambiente del sertón, en el nordeste de Brasil, una región en donde la infertilidad de la tierra por su aridez, sumado al monopolio de ésta detentada por los terratenientes, aumentó la miseria que sufrían los más pobres, los “sin tierra”. En este contexto, inundado también por mitología, surge la figura de los *cangaceiros*: hombres que vivían en la ilegalidad, armados y dedicados al robo especialmente de los grandes terratenientes.

Los cangaceiros no solamente robaban a los terratenientes, también violaban, secuestraban, y en general se dedicaban al bandolerismo. Glauber Rocha, inspirado en esta figura de la cultura popular, en su violencia y estética, incluye a Corisco (un cangaceiro que realmente existió) en su película. El cangaceiro de Rocha le permite a éste desplegar uno de sus puntos más radicales en toda su producción: la legitimidad de la violencia ante la miseria, tema que tiene por objetivo superar una colonización estética y política del Brasil.

La película fue proyectada por primera vez el 13 de marzo de 1964, después de un largo tiempo de estabilidad democrática. El presidente para entonces era João Goulart. El mismo día en que se vio la primera copia de *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*, Goulart, anunciaba en un mitin “la salvaguarda del monopolio estatal del petróleo, el derecho a voto de los analfabetos, la amnistía a civiles y militares procesados por delitos políticos y la creación de la Superintendencia de Política Agraria” (Silva & Raurich citando a Vellar, 2010, p. 1026).

Dios y el Diablo en la Tierra del Sol se inscribe, como prácticamente toda la obra de Glauber Rocha, en el movimiento llamado Cinema Novo, una corriente artística cinematográfica caracterizada principalmente por su compromiso social con las clases populares. Los integrantes del Cinema Novo, siendo Glauber Rocha el más sobresaliente por ser la guía teórica del

movimiento, “asumieron de manera un poco idealista que eran la expresión radical de la otredad del cine latinoamericano frente al sistema cultural neocolonialista” (Silva & Raurich citando a King, 2010, p. 1023).

El Cinema Novo nació además en un contexto en donde la cinematografía brasileña estaba mayormente produciendo la *chanchada*, término con el que se conoció al cine que mostraba a la lumpenburguesía como identidad nacional, dejando de lado las luchas sociales y políticas, es decir, entregando a los espectadores una visión *light* de la realidad que los alienaba.

El Cinema Novo, a diferencia de otros movimientos cinematográficos en Latinoamérica, no se planteaba acabar con la industria del cine, sino que se proponía apoderarse de ella (Silva & Raurich, 2010). Aun así, consideraban que el cine brasileño debería ser técnicamente imperfecto. Rocha planteaba la necesidad de un cine politizado, es decir, un cine en donde el hambre, la violencia y la rebeldía, atravesaran toda su dinámica antes que la preocupación por las grandes producciones a nivel técnico. En este contexto fue donde surgió *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*, “su película más unánimemente valorada, probablemente debido a su bella poesía visual y sonora” (Babino, 2004, p.32). Este director, preocupado por la realidad de su país, buscaba:

Engarzar el concepto de revolución con la condición de pobreza, de hambre y de miseria de las naciones latinoamericanas, no sólo como un elemento que había que denunciar, sino también como una condición que era necesaria asumir como discurso, como seña de identidad (Silva & Raurich, 2010. p. 1028).

Dios y el Diablo en la Tierra del Sol es un filme en el que su director busca proponer, como en prácticamente todo su trabajo, una alternativa artística comprometida con la realidad

latinoamericana. El filme se desliza entre lo mítico religioso y la necesidad de poner en escena el descontento de los 'miserables' por su situación.

2. Planteamiento del Problema.

La hegemonía cultural propiciada por la dependencia económica ha favorecido que la mayor parte del cine que se consume en Latinoamérica sea de otros lugares (especialmente de Estados Unidos). Por lo cual, lejos de mostrar las preocupaciones del latino, o de representar su *ethos*, ocurren representaciones que no se ajustan a la realidad histórica latinoamericana: se muestra una realidad “despolitizada”, y un consumo al que no se tiene acceso.

El análisis de este tema permite poner en discusión la necesidad de un cine político y comprometido. De rebelarse contra las ideas del cine mercantil, en donde se nos presenta una realidad acabada, en donde la Razón es la *razón instrumental*, y bajo ella tienen cabida la miseria y el hambre como complementos “racionales” del sistema.

El cine latinoamericano, como vemos, ha estado atravesado por una larga historia de producciones colonizadas en su esencia. Esto, no solamente consecuencia de la colonización económica, sino, ante todo, del mantenimiento de la situación de colonialidad cultural, epistémica y estética.

Actualmente vemos que el cine mercancía ha relegado a las producciones artísticamente valiosas a un segundo plano. Aunque se aumenten las producciones locales, el cine despreocupado de la realidad social latinoamericana sigue siendo mayoría. Así, es importante plantearse la necesidad de que este cine, aunque marginal, puede realmente crear una estética liberadora, una poética que nos señale el camino de nuestro *ethos*.

El cine latinoamericano comprometido políticamente ha debido enfrentarse a la dificultad de representar las preocupaciones de la sociedad, de criticarla evitando caer en las mismas lógicas

que gobiernan al cine mercancía. Ante la arremetida de la industria del cine con películas alejadas de los problemas sociales, se hace necesario volver la mirada a aquél cine de ficción que se proponía sin tapujos la militancia y denuncia política. El Cinema Novo, y su principal representante, Glauber Rocha, es una muestra singular de compromiso y resistencia política desde el arte cinematográfico.

El cine de Glauber Rocha manifiesta una rebelión contra la idea burguesa de la razón, es decir, contra la razón instrumental. El irracionalismo en que ha degenerado la razón instrumental se ha convertido en la realidad del latino. La irracionalidad es su respuesta. No puede ser otra si lo que se le muestra racional (el sistema económico) le produce hambre. Si es así, entonces la violencia irracional (en el sentido de que ni él mismo la comprende, sólo la padece) es su correlato.

Así pues, aunque “una de las bases legitimadoras del sistema económico capitalista es la de afirmar y hacer creer que no hay alternativas” (Houtart, 2003, p.84), el cine de Rocha se rebela y lleva, hasta donde le permiten sus licencias poéticas y artísticas, un reproche a la irracionalidad desbordada por la idea de “el fin de la historia”. Franquea la irracionalidad del sistema-mundo con la violencia, lo mítico, y sus diferentes formas poéticas decoloniales que tienen como fin hacer *visible* el hambre y la miseria. Cine de la periferia en contra de la irracionalidad del centro.

El cine de Glauber Rocha se construye en base a la preocupación por hacer un cine liberado. Se rebela contra los paradigmas del cine mercantil que busca hacer un cine perfectamente acabado. Un cine perfectamente acabado y desinteresado es un cine desprendido de las preocupaciones de su tiempo, un cine reaccionario (García Espinosa, 1995). Contrariamente a esto, Glauber Rocha se propone un cine interesado (situado políticamente), un cine en que su anarquía mítico-simbólica

le permite hablar y desbordar en argumentos —como la literatura, y aún más, por mostrarnos el *cómo* de la realidad— la crítica que se propone.

Glauber Rocha en *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* elabora a un personaje con el cual ofrece cierta poética destinada a subvertir el *establishment*. Las formas poéticas que encarna Corisco responden a las ideas estético-subversivas de Rocha. Dignifica al hombre en tanto le recuerda a la sociedad lo profundamente irracional de su actuar, que ha dejado la humanidad fuera de su proyecto.

La fenomenología, como método, da prioridad a la vivencia subjetiva, es decir, a la conformación del mismísimo sentido. Ahora bien, en cuando a la vivencia estética, lo que señalamos como poético, va más allá de la simple estructuración de reglas para hallar lo bello, es decir, atañe a la vivencia estética de la subjetividad en que se relaciona todo el mundo de sentido que la misma subjetividad conforma.

En este sentido, la fenomenología es un método adecuado para revelar estos momentos poéticos, pues nos permite acercarnos al filme con toda su riqueza. “La fenomenología nos ofrece una «poética» que valora los grandes films de la vida, la unidad, la armonía y la síntesis” (Dudley, 1993, p.289). Lo poético como reivindicación de la subjetividad precisa ser captada como se nos da: “la fenomenología puede permitirse tomar la imagen poética en su propio ser, en ruptura con un ser antecedente, como una conquista positiva de la palabra” (Bachelard, 1982, p.12)

Para este trabajo se precisa de la aplicación del método fenomenológico en las dos fases primordiales señaladas por Husserl: la descripción y el análisis del fenómeno. Así pues, este

trabajo pretende develar lo poético a través del redescubrimiento del mundo propiciado por la descripción fenomenológica.

Vale aclarar, no todo cine es valioso artísticamente, pues es evidente que existen producciones que tienen intereses ideológicos o mercantiles que merman sus potencialidades artísticas. Es necesario develar esos momentos valiosos artísticamente, esos momentos poéticos del filme. Nos interesa aquí especialmente la representación del personaje Corisco, pues lo consideramos crucial en la película para expresar ciertas ideas decoloniales. Con él, Rocha expresa la posibilidad de una estética liberadora.

3. Formulación del Problema

¿Cómo Glauber Rocha a través de la figura del cangaceiro Corisco representa poéticamente sus ideas decoloniales?

4. Objetivos

4.1. General.

Analizar la figura del cangaceiro Corisco y la poética que propone Glauber Rocha desde la perspectiva decolonial y con un enfoque fenomenológico

4.2. Específicos.

- Describir el personaje del cangaceiro Corisco de Glauber Rocha
- Identificar las formas poéticas decoloniales en que Glauber Rocha expone la figura del cangaceiro Corisco
- Interpretar los alcances decolonizadores del personaje Corisco que propone Glauber Rocha frente a las narrativas coloniales

5. Justificación

El cine es un arte que, en tanto reproduce la vida como ésta se nos da en la cotidianidad, apela a representaciones preracionales, es decir, a representaciones que, en un primer momento, recurren más a las emociones que a las razones. Este carácter del cine le permite ser un argumento del cuerpo vivido (Pérez La Rotta, 2003), con lo cual se logra denunciar aquello que se erige como “racional” (la deshumanización del sistema, la geografía de la miseria), y expresar lo que las palabras no pueden: al rostro del oprimido que interpela como epifenómeno en el horizonte ontológico (Dussel, 2011).

El cine otorga al espectador una experiencia concreta. Representa una manera concreta de desarrollarse la vida. Expresa tan ricamente como lo hace la vida cotidiana a partir de dos dimensiones fundamentales de la percepción humana: el tiempo y el espacio. En tanto que el cine propone una mirada específica sobre la realidad, no puede evitar mostrar hombres históricos, es decir, a unos sujetos que luchan con sus pasiones insertados históricamente.

El poder de representación del cine nos permite acercarnos a ideas más allá de la simple enunciación, y nos acerca más a las concepciones políticas inscritas en el desarrollo de la vida humana. En este sentido, el cine es valioso poéticamente: cuando todos sus términos se ponen a tono, se logra la riqueza estética que potencia la expresión y logra movilizar a la gente.

Es importante reconocer la necesidad de legitimar un cine comprometido con la realidad social, especialmente en los continentes en donde se sufre el hambre. Mostrar las contradicciones que la razón instrumental engendra: la violencia que revela la inconformidad ante la racionalización del estado de cosas:

La Razón, como terreno exclusivo de la disputa por la verdad (o la legitimidad de una acción), sería un prejuicio burgués, instrumento de la represión y de las maniobras coloniales etnocéntricas, anti-populares, realizadas en perjuicio de los tres continentes que componen la geopolítica del hambre. No sería, por lo tanto, la reflexión de los intelectuales-profesores la que conduciría al oprimido hacia el esclarecimiento y la resistencia, sino lo que él vive en su propia experiencia, generadora del sentimiento del absurdo y de la revuelta, fuente de la violencia que hace historia. (Xavier, 2011).

En *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* vemos al oprimido en situación, no una enumeración de sus problemas. Somos testigos de su dolor, su angustia, su escisión con el mundo que termina por desgarrarlo y no encontrar solución sino en la irracionalidad: en la violencia (de Corisco) y la utopía (“hasta que el sertón sea mar, y el mar sea sertón”).

Este trabajo busca dar cuenta de la necesidad de elaborar un arte preocupado por su tiempo, por los proyectos verdaderamente humanizantes y liberadores. En este sentido, es importante en un primer momento pensarnos una estética liberadora —como ejemplo el filme aquí analizado—. Es decir, reconocer que el espacio del arte cinematográfico debe ser un espacio de lucha consciente de sus potencialidades, así como de sus vicios.

El análisis fenomenológico de Corisco en *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* permitirá dar cuenta, en la narrativa cinematográfica, de una forma concreta de compromiso social y liberador. Lo que se busca lograr, además de reconocer una poética decolonial, es generar la preocupación por producciones cinematográficas que reivindique esos *paradigmas* otros relegados al silencio por la modernidad.

Con la utilización de la categoría “decolonialidad” (con aportes de Dussel, Castro-Gómez, Mignolo, Richard, Césaire y Grosfoguel principalmente), se llevará a cabo el análisis de este filme

para dar cuenta de la narrativa cinematográfica que, desde el punto de vista fenomenológico, se preocupa por construir una poética decolonial.

Se debe señalar aquí la importancia de este proyecto para los investigadores que busquen en el método fenomenológico la posibilidad de ejercer el análisis de filmes. Pues, como se verá, lo que se propone es novedoso en la medida en que, aunque no hay un método de análisis fílmico último y acabado, la fenomenología puede proponerse como un enfoque novedoso y con grandes capacidades para dilucidar lo poético del filme, es decir, lo que tiene impacto en la subjetividad que vive el hecho estético.

El interés investigativo personal en esta área, la de la apreciación cinematográfica, nace principalmente de mi ejercicio personal como cineclubista a lo largo de mi trayecto académico. Considero al cine un espacio de lucha: una posibilidad concreta de transmitir, más que ideas lineales, toda una riqueza vivencial que impregna el espíritu de quien lo ve.

Para mi experiencia académica como estudiante de Comunicación Social de la Universidad de Pamplona, esta investigación podría ayudarme a profundizar en varios temas que me han interesado y que necesitaba cierto nivel de compromiso y circunstancias para poder indagarlos.

Por otra parte, al programa académico le favorece en tanto la investigación documental ha sido poco practicada, pues una monografía, a diferencia de un marco teórico en un proyecto de investigación cuyo enfoque sea de intervención, permite un mayor análisis teórico, facultad cardinal que cualquier estudiante de pregrado debería adquirir.

Este proyecto de investigación también es relevante teniendo en cuenta la coyuntura política del país, pues, una de las formas poéticas de Rocha es precisamente la violencia como respuesta a la opresión y la miseria.

Actualmente en Colombia cabalga en el horizonte de *lo pensable* la idea de la paz. Se trata de una idea de paz abstracta, pues, de una parte, no considera a la totalidad de los actores del conflicto; mientras busca “normalizar” la situación del país sin hacer cambios estructurales en aquello que produjo la violencia. En este sentido, es legítimo desde el cine repensar críticamente la racionalización de ideas tan dignas como la de la paz. Y, aunque este trabajo no se proponga discutir explícitamente la paz —pues piensa la representación poética de la decolonialidad— es importante en cuanto la violencia conforma una de sus dimensiones.

En principio, este proyecto puede beneficiar a las personas interesadas por el cine desde un enfoque político, ya sean cineastas que busquen reconocer lo que se ha hecho, ya sean cineclubistas a quienes les interese reconocer la importancia y la forma concreta de darse un filme políticamente liberador.

6. Delimitaciones

6.1.Espacial.

El espacio narrativo de la película se desarrolla en el nordeste de Brasil, concretamente en la región árida conocida como el sertón.

6.2.Temporal.

La narración ocurre en los años cuarenta, y es producida en los sesenta.

6.3. Temática.

La película se enmarca dentro del movimiento conocido como Cinema Novo, el cual se centra en temas como: el hambre, la violencia y la miseria.

CAPÍTULO II MARCO TEÓRICO

1. Antecedentes

Las investigaciones en el campo cinematográfico son muy amplias. El cine y la política, y en especial el cine latinoamericano con su compromiso decolonizador, es el tema tenido en cuenta aquí para relacionar las investigaciones realizadas en el área, aunque con cierta dificultad, pues la mayoría de estudios realizados sobre el tema específico que aquí nos ocupa (el cine de Glauber Rocha y su película más conocida) se encuentran en otros idiomas, especialmente en portugués. De las investigaciones encontradas, se consideran pertinentes las siguientes:

La tesis de grado en Comunicación Social presentada por Diego Fernando Cofre Ramos, en el año 2015, titulada: “*Análisis del Lenguaje y las Prácticas Cinematográficas en el Tercer Cine. Estudio del Caso: La Hora de los Hornos: Neocolonialismo y Violencia*” de la Universidad Central de Ecuador, es un trabajo con bastantes paralelismos históricos en relación con el trabajo que se quiere aquí realizar. El Tercer Cine es un movimiento análogo al Cinema Novo pero que se desarrolló en Argentina. Ambos movimientos tuvieron lugar en los años sesenta y se plantearon la lucha contra el colonialismo desde el cine. La obra más destacada del Tercer Cine es precisamente la analizada por Diego F. Cofre, al igual que lo que acá nos proponemos, es decir, realizar un acercamiento fenomenológico a la obra más destacada del Cinema Novo.

El objetivo de dicha tesis es analizar los elementos cinematográficos de “La Hora de los Hornos” en relación con el neocolonialismo y la violencia (título que también lleva la primera parte de éste documental). Se busca así, al igual que en este trabajo monográfico, mostrar la

capacidad que tiene el cine para dar la lucha en el terreno político y enarbolarse como proyecto decolonizador. Es en este sentido que retomamos dicha tesis como antecedente, pues al igual que nuestro trabajo, se plantea un análisis sobre el cine político y militante de Latinoamérica.

Por otra parte, tenemos un estudio de tesis doctoral del año 2013 en Argentina que, aunque no trata el tema del cine, tiene gran relevancia en cuanto que nos sirve de ejemplo análogo. Se trata de la tesis presentada por Ana Liza Bugnone en la Universidad de La Plata que lleva por título: “*Una Articulación de Arte y Política: Dislocaciones y Rupturas en la Poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)*”. En esta tesis doctoral Bugnone propone un análisis de la obra de Vigo, un artista comprometido políticamente con su época, y que en su producción artística (visual, xilográfica, de arte conceptual) buscaba cuestionar las estructuras y manifestaciones de las Bellas Artes en relación a las formas de la cultura dominante (Bugnone, 2013).

Esta investigación es pertinente en la medida en que se propone analizar la relación que tiene el arte con la situación social de su contexto, concretamente a través del estudio de la poética de un autor que se proponía cuestionar el *statu quo*, así como Glauber Rocha lo hizo en los mismos años. La forma en que el artista desarrolla su obra es una cuestión eminentemente política, como lo demuestra la investigación de Bugnone.

Otra investigación realizada a nivel internacional, que es muy oportuna para este trabajo monográfico, fue desarrollada en Brasil en el año 2009. Se trata de “*Da Fome à Tropicalita : Transformações Estético-Temáticas de Glauber Rocha entre Deus e o Diabo na Terra do Sol e O*

Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro”¹ tesis de grado en Comunicación Social realizada por Natália Ramon Bridi en la Universidad Federal de Río Grande del Sur.

Como su título lo dice, dicho trabajo analiza los cambios acaecidos a nivel estético y temático entre las dos películas de Glauber Rocha: *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* y *Antonio das Mortes*, la segunda siendo la secuela de la primera. En su estudio Natália Ramon se interesa por las motivaciones de Glauber Rocha en la coyuntura en que realizó cada película, tema muy relevante para entender las propuestas teóricas y poéticas de Rocha. Además, en dicha tesis se comparan varios aspectos de la película: estéticos, musicales y personajes, pertinente este último tema también para nuestra investigación. Este trabajo toca inevitablemente temas que nos interesan para el análisis monográfico, como lo son la decolonización y la estética rocheana.

A nivel nacional también existen investigaciones que refieren de alguna manera a la temática de esta monografía. En primer lugar, tenemos la tesis de pregrado en Comunicación Social de Juan Pablo Bedoya, titulada: “*La Dialéctica en el Cine como Instrumento de Transformación*”, presentada ante la Pontificia Universidad Javeriana en el año 2009.

En este trabajo se analiza el método de montaje dialéctico utilizado por Sergei Eisenstein, el cual se preocupaba por utilizar el cine con fines políticos. En dicho trabajo de grado se describe y analiza el cine en tanto transformador social. La dialéctica eisensteiniana es un método que influenció a Glauber Rocha, asimismo, en esta tesis se ocupan ampliamente de la obra de Rocha,

¹ Del hambre a la Tropicália: Transformaciones Estéticas y Temáticas de Glauber Rocha entre *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* y *Antonio das Mortes*

analizando algunas películas del director y fijando el interés en sus preocupaciones por la sociedad latinoamericana.

También es pertinente otro trabajo de grado presentado por Nicolás Andrés Becerra y Diego Hernando Sáenz en la Pontificia Universidad Javeriana, para optar por el título de comunicador social en el año 2010, dicho trabajo se titula: “*Las nuevas Narrativas del Cine Latinoamericano: una Pregunta Abierta*”.

En esta tesis se intenta justificar la identidad del cine latinoamericano, la cual se construye, según el texto, en oposición al cine industrial hollywoodense. Se erige entonces el cine latinoamericano con cierta consciencia social, citando a ciertos movimientos que intentaron retomar el papel del cine como transformador social, entre ellos el Cinema Novo.

El tercer antecedente nacional, fue también realizada en la Pontificia Universidad Javeriana en el año 2016. Se trata de la tesis de Sara Lucia Ossa, presentada para optar por el título de maestra en Artes Visuales, y titulada: “*Arte y Violencia: una Discusión Conceptual*”, en la cual se preocupa por intentar describir el papel de los artistas para hablar y criticar la cuestión de la violencia, argumento que, como sabemos, utilizaba Glauber Rocha para construir su poética decolonial.

La violencia a la que se hace referencia en esta tesis es la del conflicto armado colombiano, y se centra en las categorías conceptuales de Achille Mbembe. Dicha tesis nos sirve para reconocer otro ángulo en relación al arte y violencia, esta vez, como denuncia que realiza la primera a la segunda.

En cuanto a la región, en la Universidad Industrial de Santander, Elizabeth Puentes Peña presentó en el año 2008 su tesis de pregrado en filosofía titulada: “*Moralidad de Excepción y Justificación de la Violencia en la Teoría Política de Nicolás Maquiavelo*”.

Dicha tesis, aunque no trata la temática del cine directamente, sí se refiere a otro concepto fundamental para esta monografía, a saber, la violencia y su condición política; aunque en el caso del trabajo de grado de Elizabeth Puentes, la legitimidad de la violencia viene dada por la necesidad de mantener el poder del *statu quo*, es decir, la estabilidad del Estado y no las transformaciones sociales que la sociedad exige. Dicho antecedente se constituye como ejemplo de legitimidad de la violencia desde un punto radicalmente contrario al punto defendido por Glauber Rocha en su cine.

Por otra parte, en la Universidad Pontificia Bolivariana, seccional Bucaramanga, también se realizó una tesis que de cierta manera tiene relación con nuestro análisis monográfico. Se trata de la tesis presentada por Catalina Serrano Vásquez en el año 2012 titulada: “*Representación de la Mujer en el Cine de Pedro Almodóvar, a través del Análisis Fílmico de las Películas: Todo Sobre mi Madre (1999) y Volver (2006)*”.

Dicho trabajo de pregrado en Comunicación Social es oportuno en la medida en que se centra en el análisis de una figura —en este caso la mujer— dentro de dos películas concretas. Así pues, nuestra tesis puede tener en cuenta esta monografía en tanto funciona como ejemplo analítico de una figura dentro del cine. Claramente el interés de esta monografía no es tanto hablar directamente de la decolonialidad, aunque, al referir a la situación de la mujer, señala en cierta forma un espacio que los estudios decoloniales consideran bien: la mujer y la sociedad patriarcal.

En efecto, se trata de un grupo históricamente oprimido (la mujer), y el trato recibido a esta problemática por parte de un cineasta.

2. Bases Teóricas

2.1. Cine.

El cine es un arte cuyo desarrollo no se debe específicamente a un genio creador. Su evolución se ha dado gracias a diferentes inventos que propiciaron en síntesis la posibilidad de la imagen en movimiento. Una primera referencia a la imagen en movimiento se reconoce en la *linterna mágica* del jesuita Kirscher en 1650 (Sadoul, 1950), pero, el cine como tal, debió esperar un par de siglos más para que el desarrollo de la ciencia le permitiera verdaderamente simular la realidad.

“El cine integra el movimiento, partiendo de una serie de imágenes fijas. Este principio esencial fue descubierto en 1832 por un físico belga de origen francés, José Plateau” (Sadoul, 1950, p.10). Aunque obviamente el objetivo de Plateau no era erigir un nuevo arte —prácticamente los científicos que propiciaron la aparición del cine no tenían dicha intención— sí estableció el principio por el cual, mediante lo que se conoce como la persistencia retiniana, permite la imagen en movimiento.

El primero en lograr fijar la primera imagen fotográfica fue Nicéforo Niepce, el cual se asoció a un empresario, Daguerre, quien perfeccionó dicho método y lo dio a conocer como el *Daguerrotipo* en 1839. Así, este avance científico permitió reemplazar las imágenes del aparato de Plateau (Sadoul, 1950), pero el trabajo para fotografiar era aún muy engorroso.

No sucedió sino hasta 1878 en que se vislumbraron las posibilidades de este procedimiento, cuando un millonario, queriendo resolver una apuesta, hizo fotografiar el galope de un caballo por veinticuatro operadores (Sadoul, 1950). Con el avance de la ciencia se permitió agilizar la toma de fotografías.

El primero producto industrial de la cinematografía fue el kinetoscopio puesto a la venta por Edison en 1894 (Sadoul, 1950). No tuvo mucho éxito, pues no era práctico. Por el contrario, “el aparato de Lumière era tan fácil de manejar como el de un fotógrafo aficionado” (Sadoul, 1950, p. 15), pero, el verdadero aporte fue el mostrar que el cine era una maquina ideal para mostrar a la naturaleza y al hombre como en la vida misma.

Méliès, director de un teatro, llevó al cine más allá: hizo del cine un arte narrativo, utilizó todos los recursos de los que el teatro disponía y en 1902 produjo una de sus más conocidas producciones, *El viaje a la luna*. El cine se hizo entonces internacional.

A modo de síntesis, siguiendo a Sadoul (1950), al desarrollo del arte cinematográfico vinieron: Griffith con el montaje paralelo; Chaplin con su humor crítico; Stiller con su poética; Fritz Lang con el expresionismo; Vertof con el *cine ojo*; Eisenstein con el montaje dialéctico; Buñuel con el surrealismo; Flaherty con el documental drama; Hitchcock con el suspenso; y, obviamente, muchos fracasos propiciados por el sometimiento del arte y los artistas a directrices dogmáticas.

En 1928 nació el cine hablado. Al principio con gran renuencia se opusieron varios directores. Cambió el panorama, la palabra hablada tuvo grandes dificultades: la traducción, los acentos de los actores, y el declive de mercados para cine ya afianzado, principalmente el cine norteamericano. Unos se adaptaron mejor que otros (como Fritz Lang), a otros les entrañó muchas más dificultades (como a Eisenstein), otros ascendieron (como Hitchcock), mientras otros, fueron estrellas fugaces (como Orson Welles).

El desarrollo del arte cinematográfico, así como de sus intereses, ha sido determinado en gran parte por el contexto en que se da. Han nacido grandes genios, que, podríamos afirmar, son grandes artistas en tanto se preocupan por comunicar sinceramente sus preocupaciones. Como veremos, el cine latinoamericano ha tenido su propia dinámica, inseparable ésta, al menos en gran parte después la segunda mitad del siglo XX, de su situación política.

2.1.1. Cine latinoamericano.

El primer impedimento para el desarrollo del cine Latinoamericano fue, evidentemente, los costos que implicaba. Lo que genera que el primer cine que se da en el continente sea dependiente económica y culturalmente de países del Primer Mundo.

En Latinoamérica México fue el país pionero en el arte cinematográfico (Gubern, 2014), registrando los acontecimientos del país desde 1897 luego de que Salvador Toscana comprará una cámara a Lumière. Pero no fue sino hasta el cine sonoro que se afianzó verdaderamente el cine mexicano, especialmente con evocaciones al folclor revolucionario (Gubern, 2014).

En este contexto mexicano surgieron importantes directores como Emilio Fernández y otros, de amplia aceptación popular, como lo fue Mario Moreno *Cantinflas* (Gubern, 2014). También rodaron en México importantes directores como Luis Buñuel, quien exiliado y con ciertos problemas técnicos siguió rodando películas ahora en México. Además de México, en cuanto a número de producciones anuales, le seguía Argentina con aproximadamente 57 filmes por año (Gubern, 2014).

Por otra parte, el cine brasileño alcanza también reconocimiento, especialmente con *Cangaceiro* de Lima Barreto, en donde se mostraba románticamente a estos bandoleros del nordeste de Brasil (Gubern, 2014). En esta época era evidente la hegemonía del cine estadounidense en Latinoamérica, lo cual vino a dar como respuesta un cine enteramente comprometido con la realidad latinoamericana y alejada de los presupuestos estéticos de Hollywood.

Del repudio a estos paradigmas del cine mercancía y *light*, surge en Latinoamérica un cine políticamente militante, pero esto sucede sólo luego de la década de los sesenta, con la llegada del Nuevo Cine Latinoamericano. Antes de 1960, el cine latinoamericano era relativamente insipiente.

2.1.2. Cine latinoamericano desde 1960.

En la década de los sesenta la situación económica y social del continente latinoamericano era paupérrima: la extracción de materias primas —principal actividad económica de la región— dejaba muy pocas ganancias a los productores. El hambre era una condición de amplios sectores. Mientras, el gobierno se endeudaba con préstamos impagables. Las inversiones sociales eran muy pocas, la pobreza y miseria aumentaban, y las dictaduras de derecha pululaban.

Los años sesenta se caracterizaron, en América Latina, por un redescubrimiento identitario. Fuertemente incentivado por la Revolución Cubana, este renacimiento se tradujo en la irrupción de un sentimiento insurreccional ante las distintas modalidades de la dependencia. El reclamo descolonizador se convirtió en el principio unificador de prácticas políticas, sociales, intelectuales y artísticas y el imperativo político revolucionario se transformó en el criterio con el que se concebían, realizaban y evaluaban las diferentes producciones discursivas. (Veliz, 2010, p.1.)

Desde 1960, y luego de la revolución, Cuba se erigió como un foco importante de producción cinematográfica, produciendo importantes películas también con contenido explícitamente político como *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea, acompañado también de otros directores como Julio García Espinosa, Humberto Solás, Manuel Octavio Gómez, entre otros.

El ambiente era tenso: mientras Estados Unidos buscaba mantener su poderío neocolonialista en la región, fuertes movimientos subversivos se levantaban. No era sólo la reacción de campesinos y obreros, los intelectuales de la época también se sentían identificados con la necesidad de cambiar el estado de cosas. En fin, se percibía en el ambiente cierto aire de esperanza por la liberación, como lo resume Lisandro Duque en el prólogo del libro de García Espinosa:

En África languidecía un colonialismo que hasta ese momento se suponía eterno, en Asia se le bajaban los humos a la prepotencia militar norteamericana, en América Latina el ascenso de las luchas sociales sugería las vísperas de varios estados democráticos que posiblemente comenzarían la década sacudidos de toda subordinación, en Francia, estudiantes y obreros, por centenares de miles, le revolvían notas de La Internacional a la partitura de la Marsellesa, mientras que el milagro alemán era que no se irrespetara a diario, con trincheras y piedras, la severidad de la vida. En Estados Unidos, los jóvenes armaban, con las tarjetas de reclutamiento, piras a las que los adultos arrojaban también las cuentas de los impuestos para financiar la guerra de Vietnam. No quedaba, pues, por volverse contestatario sino el quinto continente. (García Espinosa, 1995, p.7)

En esos momentos la tendencia de los intelectuales y artistas era dirigir su mirada a la izquierda —la cual ofrecía evidente resistencia al imperialismo en todas partes del mundo—. El nacionalismo y el socialismo cobraban gran importancia en la discusión pública. Se buscaban otras alternativas al capitalismo y se hacía militantemente.

Luego de que se consolidará la revolución en Cuba con Castro a la cabeza, la militancia revolucionaria se planteó la expansión de sus ideas en diferentes campos (Alejos Grau, 2002). El cine, en tanto medio artístico y de comunicación de masas, era de gran interés para las ideas de izquierda. El arte y la política vivieron una fértil simbiosis en los años 60 y 70 (Alvira, 2016). Fue así como la cinematografía latinoamericana también se planteó convertirse en instrumento de transformación social.

De esta manera, dentro de las grandes agitaciones políticas del continente propiciadas en gran parte por el neocolonialismo, surgió un cine de denuncia y compromiso social. Su preocupación, además de la denuncia de los problemas que aquejaban a la sociedad latina, era la creación de una identidad propia, un lenguaje propio (Alejos Grau, 2002). En este contexto se destacaron variadas personalidades. Por nombrar sólo algunas, la de Julio García Espinosa y su manifiesto *Por un Cine Imperfecto*, y Glauber Rocha con su *Estética de la Violencia*.

La coyuntura histórica del continente estaba siendo dominada por dictaduras militares, mientras que a la par, se desarrollaba un cine abiertamente izquierdista con producciones que se declaraban antimperialistas y anticolonialistas como *La hora de los hornos* (1966). En fin, la idea de “revolución” se tornó en el *locus* que daba cohesión a dicha cinematografía (Alvira citando a Longoni, 2016).

Estos procesos de cine militante se condensaron a partir del Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Viña del Mar en 1967 seguido de la conformación del Comité de Cineastas de América Latina en 1974 (Alejos Gau, 2002). Asimismo, otros países europeos prestaron gran

atención a lo que se hacía en el continente, a lo que se denominó comúnmente como Nuevo Cine Latinoamericano.

Entre las influencias al cine militante latinoamericano se encontraba el Neorrealismo Italiano, cuyos presupuestos se convirtieron en paradigma e inspiración para el cine latinoamericano, claramente adaptado a las preocupaciones históricas de cada contexto nacional (Alvira, 2016).

Aunque el cine comprometido políticamente de cada país del continente latinoamericano se definía en función de sus propias necesidades y de su cultura, sus producciones se caracterizaban precisamente por su gran interés político (Alejos Grau, 2002), en donde destacó por su teorización y creatividad el Cinema Novo.

2.1.3. Cinema Novo.

La violencia era considerada en ese ambiente político un argumento legítimo para abordar los problemas latinoamericanos de la época (Alvira, 2016). Se trataba de la violencia entendida como enfrentamiento directo contra el establecimiento a fin de desestabilizarlo, de manera que en los años sesenta, un amplio grupo poder popular compuesto por intelectuales, estudiantes, campesino y cristianos, veían en la violencia un camino viable para la transformación política del continente (Alvira, 2016).

En este contexto surge uno de los movimientos más importantes en el cine latinoamericano: el Cinema Novo, con directores como Glauber Rocha, Ruy Guerra, Nelson Pereira Dos Santos, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Paulo Cesar Saraceni, entre otros. Entre 1963 y 1969 se

produjeron una docena de películas de gran calidad en enmarcadas bajo rótulo del Cinema Novo (Gubern, 2014).

Se reconocen tres etapas del Cinema Novo, la primera de 1960 a 1964 cuya temática se centra en los campesinos y el nordeste brasileño; la segunda de 1964 a 1968, luego del golpe militar y en que su preocupación fue la coyuntura política; y por último luego de 1968 con la radicalización de sus posturas políticas (Alvira, 2016).

El Cinema Novo se caracterizaba por las crudas imágenes de la realidad latinoamericana: se mostraba en una estética colérica la expresión trágica del subdesarrollo y el hambre (Gubern, 2014). Su poética era política y su estética era violenta. Como afirmaba Glauber Rocha, “nuestra originalidad es nuestra hambre y nuestra mayor miseria es que esta hambre, siendo sentida, no es comprendida. (1965, párr.8).

2.1.4. Glauber Rocha.

Glauber Rocha nació en 1939 en Estado de Bahía, Brasil, y murió en 1981 en Estado de Río de Janeiro. Fue la figura más importante del Cinema Novo. Se introdujo en el cine desde temprano, haciendo con tan solo trece años crítica de cine; a los dieciséis años dirigió teatro y a los dieciocho fundó la Sociedad Cooperativa de Cultura Cinematográfica Yemanjá (Giménez Soria, 2005).

Su producción cinematográfica, así como sus escritos, se caracterizaban por una posición política bastante fuerte, (con postulados marxistas y abiertamente radical (Aumont, 2002)). Para este director la cuestión política antecedió a la misma forma artística. Su cine era poéticamente político.

Entre las influencias cinematográficas de Rocha se encuentran Eisenstein, Buñuel y Godard, el cine de samuráis y el western (Giménez Soria, 2005). “Rocha se preocupó ante todo por traducir las ideas y las ideologías de los cineastas europeos <<de izquierdas>> en términos adecuados a la situación de América Latina” (Aumont, 2004, p.127).

Glauber Rocha tomó de Eisenstein el interés en el cine en tanto medio de transformación social. Para Eisenstein —influenciado por la dialéctica hegeliana— el arte, se hacía tal, en el conflicto: “el arte es siempre conflicto según su metodología” (Eisenstein, 1957, p.68). Conflicto fundamentalmente entre la forma natural y la forma creadora, lo cual para Rocha se daba entre su preocupación por la realidad latina, y pensar la forma estética de referirla en el cine.

Esta vocación por revelar la realidad de su país, su voluntad de denuncia social y su pensamiento dialéctico se combinaron para focalizar su atención en dos formas anárquicas de resistencia al contexto infausto del hambre y miseria que conocía de pequeño: [citando a Rocha] “Solamente el bandidismo (cangaceiros) y el mesianismo forman manifestaciones de protesta social, pero sin doctrina, sin preparación, y desviados hacia el crimen, el marginalismo y la barbarie. (Babino, 2004, p.30-32)

Para Rocha era un compromiso ineludible, en tanto cineasta, dar cuenta del hambre que produce la explotación (Aumont, 2004), y para esto, consideraba que el cineasta “no debe dudar en cargar el contenido de sus películas” (Aumont, 2004, 127). Rocha se oponía a estetizar el cine solamente por interés formal, es decir, se oponía a el arte por el arte. Para él, la política antecedió toda pretensión estética.

Vemos entonces que para Glauber Rocha la relación entre contenido y forma se da de manera particular, como lo sintetiza Aumont: “todo su arte consistirá en imaginar una forma, o un

modo de hacer, cuya violencia iguale a un contenido como ése y que, al intensificarlo, se ponga a su servicio” (2004, p.128).

Otras de las influencias innegables de Glauber Rocha fue el Neorrealismo Italiano, del que toma la preocupación del hombre siendo naturalmente, con el fin de captar la vida conmovedoramente en su ser cotidiano (Gubern, 2014); esto además de la sobriedad técnica que caracterizaba a dicha corriente cinematográfica.

Otro director que influenció a Glauber Rocha fue Luis Buñuel. En el cine de ambos directores existen preocupaciones comunes, principalmente el interés por los *miserables*. Rocha consideraba que Buñuel era un artista consagrado, “para Glauber, [Buñuel era] el referente obligatorio para definir el papel del artista moderno en el cine” (Stara, 2010, p. 220).

Lo anterior, principalmente porque veía en Buñuel la conjugación ideal entre un cine de calidad y comprometido políticamente (Stara, 2010). Además, Rocha se inspira en el surrealismo de Buñuel para elaborar su Estética del Sueño, en donde hace una defensa al irracionalismo: el punto de encuentro de la influencia de Buñuel es entonces el mundo de lo mitológico.

2.2.Fenomenología.

La fenomenología es una corriente filosófica cuyas ideas —que propiciaron su nacimiento como método— se remontan al siglo XVIII. Para Edmund Husserl (1859-1938), padre de la fenomenología, el problema fundamental que se debía resolver era el de la teoría del conocimiento. La posibilidad para el hombre de conocer era un hecho que se daba por sentado en las ciencias naturales (Husserl, 1982).

Una de las frases más conocidas de la fenomenología es la de “volver a las cosas mismas”. La necesidad de volver a las cosas mismas ocurre por cuanto en el conocimiento de las ciencias se pasa por alto la relación más espontánea del sujeto con el objeto (dualidad que Husserl eliminó).

Todo el universo de la ciencia está construido sobre el mundo vivido y, si queremos pensar rigurosamente la ciencia, apreciar exactamente su sentido y alcance, tendremos, primero, que despertar esta experiencia del mundo del que esta es expresión segunda (Merleau-Ponty, 1993, p.8)

No se trata en ningún caso de negar la existencia del mundo exterior. “*La vuelta a las cosas* significa, en primer lugar, una *eliminación de presupuestos* para poder ir *libres* a las cosas mismas, pues se trata de <<dejar hablar a las cosas mismas>>” (San Martín, 1986, p.23). La necesidad de volver a las cosas mismas se presenta porque, en la actitud espiritual natural, estamos vueltos intuitiva e intelectualmente a las cosas (Husserl, 1982) en una percepción mediada por prejuicios.

No es simplemente el mundo ahí, sino es el mundo que vive el sujeto, el *mundo vivido*. Así pues, surge la necesidad de remitir a las cosas mismas por cuanto “la evidencia, *en el sentido más amplio posible*, es <<experiencia>> de la existencia y de la esencia de las cosas” (Husserl, 1986, p.52).

Como lo dice Merleau-Ponty, “volver a las cosas mismas es volver a este mundo antes del conocimiento del que el conocimiento habla siempre” (1993, p.9), es decir, intentar un conocimiento sin presupuestos, el conocimiento de tal y como las cosas se nos dan. Dicha necesidad surge por cuanto en la actitud natural, hegemónica en la manera de conocer, se

trabaja con juicios no aclarados del todo, ya que “en el sentido de los juicios mediatos está incluso una referencia a otros juicios” (Husserl, 1986, p.50).

La fenomenología pretende superar la actitud natural recordándonos que el sentido se constituye en el sujeto. En la actitud natural se trata de la “*suposición del es y su estabilidad*”. La fenomenología comienza por *aislar y suspender* ese presunto valor de verdad” (Vargas Guillén, 2012, p.20). Esto indica que nos hemos acostumbrado a ver la apariencia de las cosas, mas no su esencia. La fenomenología busca superar todo lo que en la actitud natural aparenta ser cosa sin serlo en realidad (San Martín, 1986).

La preocupación que llevó a Husserl a fundamentar la fenomenología fue el avance de las ciencias naturales y del psicologismo. En efecto, el positivismo empezaba a abarcar las ciencias humanas; mientras el psicologismo relegaba la subjetividad al solipsismo. Para Husserl las ciencias naturales obviaban lo esencial en la aprehensión del objeto, a saber, que su sentido se constituye en el sujeto. En este sentido, se puede definir a la fenomenología como un “*retorno a la subjetividad como fuente de la constitución de sentido*” (Vargas Guillén, 2012, p.15).

La forma de proceder de la fenomenología no es apartar al mundo del sujeto, sino reconocer las manifestaciones de los fenómenos del mundo en la conciencia, pues, como bien afirmó Husserl, “el conocimiento, en todas sus formas, es una vivencia psíquica; es un conocimiento del sujeto que conoce” (1982, p.29). El recuerdo y la experiencia, en este sentido, al igual que los actos intelectuales sobre los que formamos las verdades sobre el ser, son subjetivos, o mejor, son constituidos en la subjetividad.

En la fenomenología, al referirnos al objeto como fenómeno, nos referimos al objeto dado en la conciencia. Ya lo indicó Ziri3n Quijano al decir que: “la fenomenología puede definirse como una investigaci3n de la constituci3n de los objetos en y para la conciencia” (1994, p.15). Es la ‘constituci3n’ la preocupaci3n fundamental de la fenomenología, pues 3sta indica que no puede haber objeto sin sujeto, ya que “la objetividad tal como es en s3, con independencia absoluta de una conciencia, es una noci3n que encierra un contrasentido” (Ziri3n Quijano, 1994, p.20). As3 pues, el proyecto de la fenomenología es la b3squeda por el desentrañamiento del sentido que se da a la conciencia a partir de los fenómenos, yendo de la subjetividad a lo objetivo, lo universal (Mart3nez, 1996).

En consecuencia, la fenomenología abre las puertas a un nuevo espacio para fundamentar otro m3todo de conocimiento. Cuando Merleau-Ponty señaala que “la adquisici3n m3s importante de la fenomenología estriba, sin duda, en haber unido el subjetivismo y objetivismo extremos en su noci3n del mundo o de la racionalidad” (1993, p.19), asistimos a la posibilidad de un m3todo propio de las ciencias humanas, y tambi3n, de las ciencias que en fin se preocupan por el sentido.

La preocupaci3n por el sentido es “absolutamente distinto del retorno idealista a la conciencia” (Merleau-Ponty, 1993, p.9). La vuelta al sujeto quiere decir que la constituci3n del mundo exterior ocurre en el sujeto. La fenomenología, con su ir a las cosas, no es “una forma exacerbada de empirismo [...] es una expresi3n de lo que parad3jicamente se puede designar como *subjetivismo objetivista*” (Vargas Guill3n, 2012, p.15). Nos ocupamos con la fenomenología de la investigaci3n “m3s que del *ser* [...] del mundo en que efectivamente vivimos” (Vargas Guill3n, 2012, p.19), con toda su riqueza como efectivamente se nos da.

Para terminar esta breve síntesis, podemos decir que, aunque la fenomenología se reconoce como el método sistemático de investigación de la subjetividad (García, Gil y Rodríguez, 1999), no habla de la subjetividad como se conoce habitualmente. Para la fenomenología “el ser objetivo no es un ser en sí mítico, sino un en sí cuyo sentido es puramente subjetivo” (San Martín, 1986, p.218), o, en otras palabras, la interioridad trascendental es la que constituye la exterioridad objetiva.

2.2.1. Fenomenología y arte.

Para hablar de la fenomenología y su relación con el cine², debemos antes entender las posibles implicaciones de la fenomenología con el hecho artístico. Los fenómenos artísticos se diferencian de otros fenómenos por cuanto ellos, en cuanto tal, desbordan el objeto dado. Ocurre pues lo que aquí llamamos donación de sentido³, que es una cuestión crucial para poder reflexionar sobre lo poético en una obra cinematográfica.

Sin embargo, se debe aclarar, este tipo de donación de sentido no ocurre solamente en el hecho artístico. Para Husserl, por ejemplo, “las cosas no están dadas simplemente, sino que se constituyen en la fantasía, la percepción y la predicación” (1982, p.103). También Aguilera de Vita señala que “en todo acto perceptivo hay algo imaginado” (2017, p.34). Así pues, la pregunta por el sentido que le deviene al objeto percibido es una cuestión que implica a la subjetividad en tanto informadora: “se trata de una donación puesta por quien la experimenta; no está, entonces, dado en sí, sino constituido por quien lo vivencia.” (Vargas Guillén, 2012, p.80).

Queda entonces claro que a la percepción inmediata también la acompaña cierta donación⁴. Ahora bien, este hecho queda acentuado en la apreciación artística: “el prototipo de este *efecto de donación* es el arte, tanto en la producción como en la contemplación de la obra” (Vargas Guillén, 2012, p.90). Es evidente que una obra artística remite a un infinito que no se inscribe, al menos explícitamente, en su particularidad, pues “*lo que se da* en la exposición de una obra artística es

² Importa hablar de la fenomenología y el arte por cuanto tomamos aquí al cine como un hecho artístico.

³ Jean-Luc Marion fue el filósofo que fundamentó lo que se conoce como fenomenología de la donación.

⁴ “En la percepción, siempre incompleta, la imagen “rellena” las partes ocultas de la realidad ayudando a completar el sentido” (Aguilera Vita, 2017, p.34).

precisamente la percepción de la incalculabilidad de la presencia, que se relaciona en el arte con el “fuera-de-obra” (Madroñero-Morillo, 2010, p.197).

Siendo que la donación de sentido queda fuera del aspecto concreto de la obra, podemos preguntarnos con Husserl por los fenómenos que mentan algo que la simple percepción no denota (1982). ¿Cómo comprender que el fenómeno diga más de lo que aparenta? Es esta la cuestión primordial de la fenomenología respecto al arte.

En este sentido, la fenomenología del arte debe pensar en un “tipo particular de fenómeno que se caracteriza, ya no por su contenido de presencia, sino justamente por un *exceso de donación*” (Restrepo, 2009, p.301). Es decir, paradójicamente, estaríamos hablando de una fenomenología de lo invisible en tanto transitamos de la “dación *percepción-intuitiva* a la donación *imaginativa-ficcional*” (Vargas Guillén, 2012, p.94).

Los objetos que, por su cualidad, o por el ritual que los rodea, son indicados como obras artísticas, nos llevan a pensar los límites de la fenomenología que se supone como la vuelta a la cosa que se da ahí. “La estética nos obliga a construir una fenomenología diferente de la de los objetos, ya que la visibilidad de las obras de arte parece construirse de manera diferente a la que imponemos nosotros mismos a los objetos.” (Vinolo, 2017, p.200).

En efecto, nos enfrentamos con lo que Jean-Luc Marion conceptualiza como “fenómeno saturado”. Se trata de un exceso de sentido que desbordan las obras artísticas: “la propiedad, entonces, más relevante del *fenómeno saturado* es que, en su excedencia, desborda la visibilidad.” (Vargas Guillén, 2012, p.80). A partir de las obras de arte se transgrede el sentido que el lenguaje convencional suele captar (Bothelo Josgrilber, 2008).

Si pensamos los valores y las cosas, notamos que ambos tienen un efectivo carácter de realidad en el mundo vivido. “*No es más confiable el reino de lo visto que el reino de lo invisto*” (Vargas Guillén, 2012, p.102), por lo tanto, la fenomenología, en tanto investigadora del mundo que se nos da, el cual no descarta los valores estéticos, funciona como campo privilegiado en la investigación por el sentido del arte.

El arte, aunque producción subjetiva, tiene la capacidad de concentrar y producir valores estéticos que muchos pueden aceptar. Vargas Guillén también señala otro importante aspecto:

la subversión del acto poético radica en *fenomenologizar* tanto la *experiencia subjetiva de mundo* como el mundo mismo en su darse; la subversión radica en hacerlos desplegar, a uno y otro, en cuanto *fenómenos*; en permitir su *aparecencia pura*, aparecencia que tiene infinitos modos de desenvolvimiento (2012, p.103)

El arte tiene la capacidad de recrear fenómenos auténticos en el sentido de producir, cada vez, nuevas experiencias estéticas. Esto redescubre, por otro camino, a la subjetividad como “hontanar y fuente prístina del sentido” (Vargas Guillén, 2012, p.104).

En la dinámica del arte subyace también un punto de reflexión para la fenomenología: consideramos que el arte es tal por cuanto se sustenta en unas formas concretas. No hay otra forma de acercarnos a las obras artísticas sino partiendo de lo que efectivamente nos dan, para luego encaminarnos en la experiencia estética, en su saturación de sentido.

En esta línea de ideas, la fenomenología se desarrollaría en un nuevo espacio: “el proceso en el cual deviene la *saturación del fenómeno* es en el de la *fantasía*” (Vargas Guillen, 2012, p.87). Podríamos caracterizar la experiencia estética como el lugar de lo *excedente*, entendiendo por esto “lo que no depende de un mundo efectivamente dado, en persona o en intuición, [y que por tanto]

es a su turno lo *trascendente*” (Vargas Guillén, 2012, p.89). Aun así, en cuanto el hecho artístico es manifestado, es decir, mantiene su carácter de fenómeno, es factible de un análisis fenomenológico.

Ahora bien, si reconocemos que el fenómeno a analizar, en el caso de la obra artística no se encuentra simplemente en el objeto concreto ¿Qué sucede entonces con el análisis? ¿remite a un espacio indeterminado? A esto podemos decir que, a la mirada mundana no le alcanza para llegar hasta el sentido del que el análisis se hace cargo en la obra artística, “hasta allá no alcanza la intuición, de manera que se despliega como desmesura la *donación*” (Vargas Guillén, 2012, p.89).

Debemos reconocer la donación del sentido como fundamento del hecho estético: “La *actitud estética* es aquella en la cual se vive o se tiene la experiencia del sentido” (Vargas Guillén, 2012, p.90). Podemos señalar dos conceptos que utiliza la obra artística para elaborar su sentido: el signo y el símbolo. Estos dos caracteres reenvían y proyectan más allá de lo que a simple vista aparece, es decir, “la *mirada* se desplaza de un visible hacia un invisible” (Vargas Guillén, 2012, p.93).

Como vemos, el arte es un espacio en que la fenomenología encuentra un verdadero reto. Y es que efectivamente la obra de arte supera lo que se muestra a primera vista. “La manifestación artística se puede comprender como la exposición del acontecer iconográfico cuya donación de sentido, al ser inaudita, satura la percepción” (Madroñero-Morillo, 2010, p.200). Lo que nos muestra una obra artística es más que una visibilidad objetal, es una visibilidad estética (Vinolo, 2017).

El problema del análisis artístico ha puesto de relieve que “existe un tipo de visibilidad muy particular de las obras de arte, que justifica su trato a partir de la fenomenología”: no es simplemente mostrar lo que se da a la vista, pues, “si se quiere “salvar” los fenómenos, las *cosas mismas*, es urgente abandonar el imperio del ver, abrirse a la región de lo invisto.” (Vargas Guillén, 2012, p.99).

A continuación, nos referiremos a la fenomenología y su relación con el arte cinematográfico. Consideramos necesario terminar con un posible acercamiento entre la fenomenología y el cine, más específicamente, entre la apreciación del cine desde la fenomenología. Lo que buscamos, además de dar continuidad al texto, es referirnos a la cuestión problemática de fenomenologizar sobre lo invisible, en este caso, sobre la experiencia estética.

2.2.2. Fenomenología y cine.

El cine, y su consecuente explicación fenomenológica, además de tener en cuenta los rasgos propios de la fenomenología cotidiana (ya que el cine es representación y simulación de esa cotidianidad), prefigura nuevas formas de comprender el sentido de “lo que se da”.

La comprensión fenomenológica del cine, en su trasegar por el sentido, no puede degradar a éste, así como tampoco al sueño, a un nivel inferior de realidad y subyugarlos al imperio de la cotidianidad. Si, como vemos, la fenomenología se preocupa por la aprehensión de sentido que emana del mundo al hombre y viceversa, no se puede juzgar *a priori* que el sentido que se percibe en un filme es una copia pálida de la realidad: “*la cosa y la percepción de la cosa son una sola y misma cosa, una sola y misma imagen*” (Aguilera de Vita citando a Deleuze, 2014, p.104)

En este sentido, “siguiendo las reglas de la percepción, el cine, la película, no nos ofrece una representación de la realidad sino la realidad misma” (Aguilera de Vita, 2014, p.99). Bajo esta formulación de la aprehensión del cine como acto en el que la percepción deviene realidad, planteada por Merleau-Ponty, estrictamente hablando, la consciencia se enfrentaría a la cotidianidad y al cine, como realidades al mismo nivel de sentido.

El ritual del cine, más allá de que exista la consciencia de ser espectador apartado del mundo diegético, nos enfrenta con realidades que impactan nuestra consciencia, nuestros valores, como si aquello que viéramos fuera efectivamente real. Esto sucede ya que la película “se construye según los esquemas perceptivos con los que nos enfrentamos normalmente al mundo y que son el paso previo para conocerlo perceptual o científicamente” (Aguilera de Vita, 2014, p.98).

En el hecho cinematográfico nos encontramos con varios momentos fenomenológicamente importantes: desde la intencionalidad de los autores de la obra, pasando por la intencionalidad del espectador que se dirige explícitamente a contemplarla, hasta la significatividad que encarnan los rostros: los personajes “*persisten* en su isla estética, ideológica y ética para revelar en su propia personalidad un fragmento, una ética, una intimidad, una figura de verdad” (Jaramillo, 2014, p.257). El cine nos compele a ser testigos de nuevos mundos, de nuevas realidades propuestas por el autor de la obra.

El cine tiene la capacidad de retrotraernos a la riqueza del mundo, es decir, de devolvernos al mundo envuelto en su misterio. Desde la fenomenología el cine es valioso en la medida en que “reproduce, singular e históricamente, bajo la peculiaridad de las imágenes en movimiento, la inserción sensible y significativa del hombre en el mundo” (Pérez La Rotta, p.17). De esta manera

logramos comprender al mundo vivido por el hombre, entender el peso de sus relaciones con los otros, con el espacio y con el tiempo.

Además de las decisiones, conscientes o no, del autor de la obra, la forma propia de la producción cinematográfica conlleva nuevos rasgos expresivos e interpretativos: “al constituirse el mundo con el objeto técnico, este pasa a ser medio para la constitución del mundo.” (Bothelo Josgrilberg, 2008, p.72). Así, no solamente nos referimos a las motivaciones ideológicas de los autores, sino también a los influjos técnicos propios del cine que forman y deforman el sentido.

Pensar fenomenológicamente al cine implica remitirnos a los modos concretos en que el sentido se representa: el cuerpo, los gestos, la proxemia, el espacio, los escenarios, el tiempo, la narración, las palabras. Todos estos elementos en armonía, como totalidad, son lo que componen lo que se puede señalar como la poética de la película.

La película es totalidad, una forma temporal en la que el sentido de cada imagen viene de la anterior y se recoge en la posterior componiéndose al final un todo que es mayor que la suma de sus partes [...] tampoco sintetizamos el material aislado proveniente de los diferentes sentidos (vista, tacto, oído) para aprehender el objeto sino que estos actúan en conjunto (“sinestésicamente”) (Aguilera de Vita, 2014, p.98).

Podemos señalar la importancia de respetar un marco general para la interpretación: la totalidad de la película. Sin embargo, ya que todo análisis requiere descomponer para después recomponer con la idea de ganar en comprensión, es necesario señalar algunos aspectos particulares del filme y su respectivo valor fenomenológico.

2.2.2.1.El cuerpo y el espacio.

En el cine nos encontramos con la refracción de nuestro cuerpo. Este arte nos entrega una vivencia que nos hace conscientes de nuestra inserción en el mundo a nivel corporal: así como la

sombra que proyectamos nos entrega una certeza de sí mismos, el cine nos entrega una consciencia trascendente de nuestro ser en el mundo. Ya que “al adoptar el movimiento, la cámara se pone directamente en el lugar del cuerpo” (Pérez La Rotta, 2003, p.82), podemos decir que el cine nos reenvía a la conciencia corporal, primero, como sujeto que ve, como un cuerpo desde una perspectiva particular (cámara subjetiva⁵), segundo, como sujeto trascendente, que se instala por encima de la maraña de influjos técnicos: el cuerpo que efectivamente está frente a la pantalla.

Es así como el cine tiene la posibilidad de reenviarnos “*al descubrimiento del mundo vivido corporalmente, a unas significaciones que el cuerpo destila, tanto en su referencia al mundo, como en su acción de constante consolidación de un horizonte intersubjetivo*” (Pérez La Rotta, 2003, p.16). De esta forma, la importancia del cine, que la fenomenología capta, radica en la posibilidad de volver a fascinarnos, como seres conscientes, de la riqueza del mundo vivido.

El espacio vacío representado en el cine no cobra sentido mientras no aparezcan en él cuerpos que los estructuren. “El cuerpo produce una inserción envolvente en el espacio. Es versátil para integrarse espacialmente, y al hacerlo ordena al mundo para la experiencia útil y la vivencia” (Pérez La Rotta, 2003, p.63). Así pues, es el cuerpo el que da sentido a lo espacial, pues lo espacial “surge de la variada posibilidad corporal de proyectarse en un contexto que se *hace* habitable” (Pérez La Rotta, 2003, p.63).

La percepción del espacio que tenemos en el cine es fácilmente equiparable a la percepción de nuestro espacio cotidiano. En el cine, como en la realidad, la percepción de la profundidad, o

⁵ “El cine es la plasmación de un autómata –la cámara, el montaje– que reproduce y elabora con novedad nuestra propia inserción en el espacio, aquella orientación significativa de nuestro cuerpo que siempre es un punto de vista” (Pérez La Rotta, 2003, p.80)

más exactamente, del ordenamiento de los cuerpos en el espacio, es “un entrelazamiento entre cuerpo y espacio en que se enfatiza sensiblemente la *distancia*”. Es decir, el sentido de la profundidad deviene de la dialéctica entre cuerpo y espacio, en que el uno y el otro se dan sentido, y esto segrega la idea de profundidad.

Sin embargo, a la apreciación de cine le deviene otra situación ajena a la cotidianidad: es precisamente la expectación del cuadro en que aparece la narración cinematográfica, como lo señala Pérez La Rotta:

El hecho básico de que aparezca en una pantalla rectangular una imagen en movimiento, ofrece algunas semejanzas con la percepción, tal y como la hemos comprendido bajo la relación *objeto-horizonte*. Esta semejanza se ofrece a partir de dos elementos primarios del cinematógrafo: de una parte, el contexto de la existencia soberana del cuadro; de otra, a partir de las propias imágenes en movimiento sucediéndose 24 veces por segundo, que son empalmadas por el montaje (2003, p.68)

Por tanto, el cine se nos ofrece como una vivencia en que vemos —como dirá León-Bautista Alberti citado por Pérez La Rotta— al mundo como si estuviéramos viendo por una ventana. Dicha analogía señala que, aunque en efecto vemos desde una posición particular y una situación concreta (la de ser un espectador en una sala de cine), lo que vemos no deja de imitar condiciones no ajenas a la percepción de la realidad que sucede (Pérez La Rotta, 2003).

El cuerpo no es solamente un instrumento al que damos uso en el sentido de que haya un ser por encima de él que le dé sustancia. “La posibilidad de abrirnos al mundo como seres pensantes y autoconscientes *nace de la espontaneidad y trascendencia del cuerpo humano*” (Pérez La Rotta, 2003, p.19). Somos cuerpos con todo el peso de esta sentencia. Al cuerpo deviene el ser, la consciencia de sí. Por otra parte, el cuerpo es aquella realidad irrefutable que nos relaciona con

el mundo, con los otros: “el vehículo de comunicación del ser humano con el mundo es el cuerpo, que percibe aquel con todas sus posibilidades (táctiles, visuales, olfativas, etc.)” (Bothelo Josgrilberg, 2008, p.71).

Ahora bien, en referencia a la reflexión fenomenológica del cuerpo y su representación en el cine, que sirve también para el mundo de la cotidianidad, Pérez La Rotta señala que éste tiene la facultad de estructurar la espacialidad, de “objetivar” las dimensiones espaciales que lo rodean (2003). Así, “un cuerpo [...] virtualmente aislado puede segregar un espacio, a la manera de un aura que lo circunda” (Pérez La Rotta, 2003, p.65).

Como vemos, el cuerpo tiene la capacidad de *realizar* el espacio, de constituirlo de sentido. “El espacio es una vivencia del cuerpo” (Pérez La Rotta, 2003, p.20). Con esto también el lugar y la presencia de los objetos ganan sentido: “cuando el cuerpo habita el mundo aparece rodeado de cosas que aparecen siempre parcialmente. *Pero que se encadenan sensiblemente en una totalidad que él configura*” (Pérez La Rotta, 2003, p.64). El cuerpo es, entonces, la génesis del sentido del espacio y de las cosas.

El cine genera la plenitud del espacio, nos lo descubre globalmente desde sus sucesivas aproximaciones. El cine re-elabora novedosamente y enfatiza la relación entre los objetos y sus relaciones, como una relación que es entrañable al cuerpo, potencializa nuestra sensibilidad hacia dimensiones del espacio imposibles de vivir a partir de la percepción natural (Pérez La Rotta, 2003, p.79)

Es así como el cine logra hacer patente lo esencial en la relación del cuerpo con el mundo, del cuerpo con los otros. “El cuerpo se abre significativamente al mundo, y en ese empeño construye intersubjetividad” (Pérez La Rotta, 2003, p.23). El filme busca precisamente refigurar “esa *aparición perpetuamente original* que es el espacio *del* cuerpo” (Pérez La Rotta, 2003, p.84).

En el cine, la cambiante gestualidad del cuerpo es la que nos señala la existencia del espacio (del fuera de campo como de lo que efectivamente vemos y su sentido). Así, la mirada de los actores fuera del cuadro nos reenvía a la imaginación de un espacio invisto, que es construido en la mera gestualidad del cuerpo (Pérez La Rotta, 2003).

2.2.2.2. *El tiempo y el movimiento.*

El tiempo, en tanto posibilidad de conformarnos un sí mismo, “es un *curso que atraviesa nuestro ser*. Es el manar de nuestra propia existencia, comprendida como un “campo de presencias” físicas, que discurren aquí y ahora, en el medio de la sensibilidad” (Pérez La Rotta, 2003, p.21). En este sentido, la presencia del tiempo se torna una dimensión propia de la subjetividad.

El tiempo que transcurre, el tiempo en el que el movimiento de los cuerpos adquiere sentido, “no existe nunca como una realidad objetiva e independiente de nuestro ser” (Pérez La Rotta, 2003, p.104). Es decir, se trata de una vivencia pura de sí con la cual se estructura la realidad y se le empieza a juzgar bajo la preeminencia de un ser que persiste aun en el continuo devenir: “nuestro ser es tiempo vivo que de una forma directa se confirma a sí mismo; tan esencial a nosotros es el tiempo, que sencillamente nos conforma como subjetividades abiertas al mundo y a sí mismas” (Pérez La Rotta, 2003, p.108).

Ahora bien, en cuanto a la representación del tiempo en el cine, nos encontramos con que éste obtiene otro sentido. En efecto, ya no se trata del tiempo de nuestra cotidianidad, del que no podemos huir en tanto tiempo “objetivo”, sino de un tiempo que, en tanto diegético, se moldea y

responde a los intereses propios de la narración. A este reencuentro con el tiempo, en el que inevitablemente éste adquiere un aura sagrada⁶, deviene la reflexión de sí mismo:

El tiempo es una forma de revelación de la intersubjetividad, intentamos mostrar cómo la imagen fílmica, al re-elaborar el tiempo de una forma narrativa, genera un universo significativo donde los hombres discurren en un tiempo que les atañe profundamente y en el que pueden reconocer su propia existencia (Pérez La Rotta, 2003, p.23).

El tiempo cinematográfico propicia la reflexión que acerca al hombre a su contacto más íntimo con el mundo, lo hace vivir dicho tiempo como una realidad que, aunque se le manipula, no deja de ser la viva representación de nuestro tiempo cotidiano: aunque haya elipsis, es decir, tiempo invisto, podemos apreciar el patetismo del llanto, de la mirada casual, de la contemplación al otro, del transcurrir en sus inevitables y concretos devenires.

Por otra parte, el tiempo cinematográfico deja espacios temporales vacíos a los cuales nuestra percepción natural llena con cierta imaginación. Dicho tiempo invisto, elipsis necesarias para hacer progresar la narración, son el complemento necesario de lo que vemos, es decir, el tiempo que vemos, dentro de la narración en su forma concreta, elabora indirectamente dicho tiempo imaginado:

En la apropiación colectiva del cinematógrafo emerge un tiempo que pertenece esencialmente a la imaginación. El tiempo de lo imaginario consiste en que al fijar un trozo de vida en duración y convertirla en imagen, esta vida queda eternizada. Tenemos la oportunidad de deslizarnos imaginariamente en lo vivido anteriormente *porque de ello existe una imagen que permanece*, como un tiempo cristalizado (Pérez La Rotta, 2003, p.110-111)

⁶ Al ver en el cine la representación de los hechos, de los momentos, uno tras otro, percibimos la vida en su mismísimo misterio. El encuadre y el ritual del cine nos llevan a eso.

Por otra parte, la percepción del tiempo en el cine no tendría sentido si no apareciera una cierta sucesión. Nos referimos a que, en el cuadro cinematográfico, la sucesión de las imágenes es la que nos señala la posibilidad de la temporalidad. Esto es lo que diferencia esencialmente al cine de la fotografía. Ahora bien, en cuanto a la percepción del movimiento en el cine, Pérez La Rotta señala que, siendo el movimiento una de las preocupaciones del hombre por representárselo (2003), al surgir éste de manera tan mimética, el espectador se encamina a la resignificación de su mundo.

Siendo el movimiento una de las características esenciales de “lo real”, cuando se le representa inevitablemente nos sentimos encantados: “al representar el movimiento hay un éxtasis en donde el sujeto se hunde porque se *intuye repetidamente en una realidad originaria*” (Pérez La Rotta, 2003, p.35). A esta segunda impresión propiciada por la representación de la realidad, deviene el reflejo de la subjetividad.

El reflejo de sí mismo al que nos impele la representación mimética de la realidad, es producto de ese “germen intencional que se extasía ante la plenitud y riqueza significativa del movimiento, y se desdobra como recreación figurativa” (Pérez La Rotta, 2003, p.38). Es decir, al ver la reproducción del movimiento que, *a priori* consideramos carácter de lo real, inmediatamente nos remitimos a lo real de nuestro ser: “todo su realismo [del cine] está dirigido a captar, reflejar y proyectar la integridad de la vida humana, a hacer aparecer al hombre, una vez más, ante sí” (Pérez La Rotta, 2003, p.123).

2.3.Análisis cinematográfico.

Consideramos que este trabajo se inscribe en el campo de la apreciación cinematográfica. Entendemos a la apreciación cinematográfica ante todo como un acercamiento metódico en miras a analizar un filme. Existen diversas formas de analizar un filme sin que ninguno de ellos resulte el más adecuado. En el caso de esta investigación, se proyecta realizar el análisis desde el campo de la fenomenología, y utilizando como categoría de análisis los estudios decoloniales.

Sin embargo, antes de proceder, es necesario tener claridad sobre aquello que se entiende por análisis fílmico. A esta cuestión, un primer acercamiento nos lo puede dar Aumont y Marie, quienes dicen que, “no se deberá considerar el análisis de films como una verdadera disciplina, sino, según los casos, como aplicación, desarrollo e invención de teorías y disciplinas” (1990, p.13).

En este sentido, podemos resolver que, primero, no hay una forma determinada y objetiva de acercarnos al análisis de los filmes; lo que hay, en todo caso, es un juego entre la descripción y la interpretación, como lo señala Lombana:

A grandes rasgos podemos decir que en el análisis hay descripción e interpretación. Lo que se da en la primera es una mirada minuciosa sobre todos los detalles que hay en el fenómeno que escogemos para analizar; en la interpretación hay una intervención más personal por parte del que analiza, quien da significado a estos detalles según el lugar que ocupan y según como éstos se mueven y se combinan” (Lombana, 1996, p.69)

Así pues, cuando se analiza un filme con la intención de develar sus sentidos ocultos, lo que se hace es concebir la dinámica entre la totalidad y el “orden” de los diferentes aspectos en el espacio fílmico. Sin embargo, en la forma de proceder del análisis, no podemos resignarnos a la

relatividad de las interpretaciones⁷. La validez del análisis sólo lo garantiza la sistematicidad con que se trabaje: “cada analista debe hacerse a la idea de que deberá construir más o menos su propio modelo de análisis, únicamente válido para *el* film o *el* fragmento del film que analice” (Aumont & Marie, 1990, p.23).

Con lo anterior se hace evidente el problema fundamental del análisis del filme: los criterios de validez. Dichos criterios, aunque puedan tener bases sólidas por parte de algún método ya establecido en otros campos, son definidos realmente por el analista (Aumont & Marie, 1990). En todo caso es válido utilizar metodologías concretas para acercarse al análisis. Dicha metodología es en este caso es fenomenológica.

Podríamos pensar que la validez del análisis se logra al abordar el filme en su totalidad, pero, como Brisset Martin lo señala, esto es imposible: todo análisis fílmico es interminable, es decir, su riqueza interpretativa no se podría agotar (2011). Entonces, si la validez del análisis no se logra al abarcarlo todo, ¿qué hace que se logre? A esto, Aumont y Marie responden que, un “buen análisis sería aquel que no duda en utilizar esta facultad interpretativa, aunque manteniéndola en un marco tan estrictamente verificable como sea posible” (1990, p.24).

En efecto, la interpretación del filme, como esencia del análisis, debe mantenerse en el marco de lo verificable, de la explicación coherente y razonable. No se debe pensar que el objetivo de la interpretación sea hallar una única e inequívoca esencia en el filme, pues correríamos el riesgo de deformar los hechos (Aumont & Marie, 1990).

⁷ Aunque como lo dicen Aumont y Marie “el film puede ser objeto de una gran diversidad de discursos” (1990, p.19)

Ya que “el componente artístico es muy resbaladizo a la hora de conceptualizarlo” (Brisset, 2011, p.73), no tenemos otro caso que prestar atención a los detalles que conforman la totalidad del filme: “un buen crítico es siempre más o menos un analista [...] una de sus cualidades es precisamente su capacidad de atención con respecto a los detalles” (Aumont & Marie, 1990, p.19). Sin embargo, siempre se debe tener como marco de referencia a la totalidad del filme, o “la miopía analítica puede transformarse en ceguera cuando la mirada se anega en el bosque de los detalles” (Aumont & Marie, 1990, p.19)

Para lograr la atención a los detalles es inevitable no descomponer el filme en fracciones: “la crítica, desde este punto de vista, sería sobre todo un análisis, o sea, la descomposición y recomposición de un fenómeno para reconocer los elementos y las dinámicas que se mueven en él y que son los que lo hacen significativo.” (Lombana, 1996, p.69). Así, es justo decir que sólo la sistematicidad en el tratamiento de la descomposición en fracciones puede dar validez a la interpretación y análisis:

“La mirada que se proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse especialmente en aquel momento determinado, en esa imagen o parte de la imagen, en esta situación” (Aumont & Marie, 1990, p.19)

Esa atención a las partes no se puede calcular, ni hay una fórmula que diga cómo elegirlas. Se trata, en el caso de la apreciación de la obra, de un momento poético validado por la subjetividad que se impresiona ante las manifestaciones estéticas particulares. Aquí se justifica la fenomenología como método que apremia esta vivencia que da el sentido.

El estudio de una obra cinematográfica, como lo señala Chevallier, debe limitarse a “alistar los momentos, entender las articulaciones abiertas y dinámicas que conducen de la composición estética del artista a la producción de pensamiento en el espectador.” (Chevallier, 2011, p.53). En tanto la fenomenología trata de explicitar la manera en que se da directamente en nuestras consciencias el objeto de estudio, se constituye como herramienta metodológica privilegiada en el análisis artístico, pues como señala Chevallier: al momento de explicar el arte debemos tener en cuenta que “no hay nada antes del sentir.” (2011, p.53).

Por otra parte, el arte cinematográfico, inmanente a la imaginación y recreación del hombre (que proyecta su mirada de lo que ve a lo que imagina), exige al espectador la validación de su propia poética: “una fotografía, un filme, un programa de T. V. no son ningún espejo de la realidad (...) ninguna imagen es, en todo caso, un espejo virgen porque ya se halla en él previamente la imagen del espectador.” (Pineda citando a Vilches, 2009, p.5).

Es indudable que existe la influencia del director para imprimirle sentido a la obra. Sin embargo, sólo el espectador puede crear el sentido y ampliarlo. El análisis es precisamente un avance en esta dirección: logra elucidar sentidos ocultos hasta para el mismo creador de la obra.

La obra de arte, en este caso la película, es libre una vez creada. Su autor, al exponerla, ya no conocerá los límites de las interpretaciones ni mucho menos podrá considerarlas equivocadas por cuanto no respondan a sus intereses. Puede suceder que existan elementos aislados, situaciones que el autor no pensó o fueron accidentales, pero, no por esto, estos elementos no pueden ser utilizados para darle coherencia a la interpretación del analista.

Aumont y Marie consideran que no es cuestión del trabajo del analista recomponer el sentido del creador de la obra. Estos autores aseguran que el analista debe ir más allá de lo expuesto explícitamente por el autor de la obra. Para Aumont y Marie el analista es libre de “desarrollar su trabajo sin sentirse limitado por las fronteras de esa intencionalidad del creador” (1990, p.283).

Al momento de realizar el análisis fílmico no podemos considerar a la obra como un mero panfleto. El análisis debe centrarse en aquello que se da concretamente: sus formas fílmicas, su narración. “El verdadero estudio del contenido de un filme debe suponer necesariamente el estudio de la forma de su contenido” (Brisset citando a Metz, 2011, p.81). Sólo la consideración de la forma puede develarnos el sentido, y, a fin de cuentas, el verdadero contenido de la obra.

2.4.Poética cinematográfica.

El primero que intentó realizar un análisis detallado de la poética fue Aristóteles. El filósofo griego se refería, al describir la poética, a la palabra escrita o hablada. Para Aristóteles la poética nace en la imitación, “el imitar es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación [...] todos disfrutan con las obras de imitación” (Aristóteles, *Poética*, 1448b 5-15). El cine, en este sentido, sería el arte más poético, o más propenso a ser poético: podríamos considerar al cine el arte de la imitación por excelencia, en él la realidad se reproduce con mayor verosimilitud.

Por ser profundamente instintivo, sentimental y emotivo, el pensamiento visual es apropiado en grado sumo para la función poética y, en la mayoría de las mentalidades, esta correspondencia es insustituible. Por eso, el film, más que ningún otro modo de expresión, se manifiesta constitucionalmente organizado para servir de vehículo a la poesía» (Rojas citando a Epstein, 2008, p.152)

Aristóteles, al describir al poeta, asegura que éste “debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones. Y si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos poeta” (Aristóteles, *Poética*, 1451b 25-30). En la fabulación, en tanto imitación de acciones humanas, el poeta encuentra su validez estética. No se trata simplemente de imitar por imitar, sino de imitar en cuanto transfiguración: “*transfigurar es poner la figura en estado humano*” (Sánchez Vázquez, 1977, p.42), es decir, de darle sentido estético para el hombre. “Podemos considerar a la poética como el arte de *escribir* (poemas, música, pintura, fotografías, películas...) bellamente para generar emociones en el público.” (Rodríguez de Austria, 2015, p.327).

El objeto de la poética descrita por Aristóteles también se trastoca con la retórica. Dicho autor se preocupó por diferenciar ambos modos expresivos, y así mismo, encontró puntos de encuentro. Mientras la poética trata de lo que concierne al hombre a nivel estético, de la “investigación y práctica de la belleza” (Rodríguez de Austria, 2015, p.326), la retórica busca persuadir. Así pues, en tanto se persuade por medio de la forma, la retórica se relaciona con la poética: la poética, en tanto busca apelar a las emociones, impregna la mismísima retórica (Rodríguez de Austria, 2015).

Entendiendo que todas las figuras poéticas pueden ser utilizadas en la retórica (por ser estas persuasivas estéticamente), debemos prestar atención a la intencionalidad que el autor guarda en la elaboración de dicha figura (Rodríguez de Austria, 2015). Esto con el fin de diferenciar ambos campos. A diferencia de la retórica, la poética encierra todas las posibilidades estéticas—la palabra también—con las que se impacta al espíritu.

Claramente, existe la dificultad de hablar de la poética que pensó Aristóteles para referirnos a la narración audiovisual, pues dicha poética se pensó para la palabra, escrita o narrada, y, aunque en el cine también se utilice la palabra enunciada, podemos entender que en general, siguiendo a Rodríguez de Austria, “el lenguaje audiovisual *contiene* el uso de la palabra representada” (2015, p.331).

En cuanto al cine ¿en dónde opera su poética, su práctica de la belleza? Si la poética surge allí en donde el artista toma decisiones: elige reflexivamente medios y objetivos para su expresión (Barilli, 1989), entonces, podríamos afirmar que la poética cinematográfica tiene que ver con la totalidad de medios, objetos, personajes, y palabras (escritas, habladas) de que el autor se vale para expresar: la producción de sentido estético, poético, no viene de la suma de las partes, sino del “fruto de su encuentro” (Chevallier, 2011).

Tampoco podemos ignorar que esta conjunción de elementos es determinada por las circunstancias culturales que enarbolan un discurso de lo estético, de lo poético: “la poética de un artista se construye gracias a factores sociales, culturales, económicos e ideológicos, mediante procesos de legitimación y convención, tanto estéticos como extraestéticos” (Saldaña Benítez, 2015, párr.1)

Vale aquí la aclaración de Pasolini y Rohmer: “no es el universo lo que es poético, es la mirada del cineasta la que lo poetiza” (Pasolini & Rohmer, 1970, p.51). Es decir, lo poético reside en las decisiones del autor, en lo que éste muestra o no —pues el ocultamiento también conforma, en tanto elemento implícito, cierta poeticidad. “La construcción de la simbología poética en el cine se da a partir de la manipulación de las técnicas narrativas audiovisuales” (Rojas, 2008, p.153).

Cada autor presta atención a la realidad de manera diferente, y, en consecuencia, se expresa con elementos narrativos diferentes: “la labor del artista es la de *seleccionador y relacionador*: escoge elementos cuya puesta en contacto, intuye producirá sensaciones” (Chevallier, 2011, p.54).

Según Barilli, la poética emerge en toda producción artística (1989) y, en tanto todas se valen de elementos particulares para expresar, surgen de ellas propiedades que las hacen únicas: sólo en ellas se da cierto equilibrio entre los significados (Barilli, 1989). El cine en su poética aprovecha prácticamente todas las posibilidades de que las demás artes se valen, así, para que surja verdaderamente lo poético en el cine, debe permitirse que brote la armonía entre una gran variedad de medios expresivos.

La poética cinematográfica no se da aislada, sino en la síntesis de sus elementos, siguiendo a Pasolini y Rohmer, “existe, en suma, un complejo mundo de imágenes significativas —se trate de las mímicas o ambientales [...] que prefigura y se propone como fundamento «instrumental» de la comunicación cinematográfica” (1970, p.12), esta comunión de entes es la que prefigura el objetivo de la poética cinematográfica.

Lo que se entiende por poética puede variar de un autor a otro, pero, podríamos decir que en general, designa al producto del ejercicio artístico, es decir, que, aunque algunos autores como Pasolini se refieren a lo poético en términos visuales, la poética cinematográfica incluye todos los elementos posibles que el autor utiliza para expresarse, y que, sin duda, generan impacto estético en el espectador (audio, imagen, tiempo, etcétera.)

Ahora bien, no podríamos definir exactamente el método que se debe seguir para que una obra artística pueda ser definida como poética, pues “*lo más productivo de la poética es la libertad*

de violar sus normas” (Rajas citando a García Jiménez, 2008, p.284). Es más, la poética, entendida como intuición de lo que agrada al espíritu, antecede a la norma, o como lo expresa Ruiz: “el origen de toda ley normativa no puede sino ser poética” (2000, p.59).

La poética da razón de una triple propiedad natural del acto narrativo: su condición de actividad normativizada, su naturaleza creativa y, en cuanto tal, su condición de libre. La poética como disciplina reguladora de la actividad narrativa compagina norma y libertad porque, lejos de todo afán constrictivo, al tiempo que describe el precepto de modo indicativo, invita a su transgresión. (Rajas citando a García Jiménez, 2008, p.292)

Como vemos, la poética cinematográfica refiere eminentemente a la invención y reinención de sentidos estéticos, es, por definición, antidogmática. En consecuencia, se puede decir que la poética remite a la expresión concreta de cada autor, “para que la combinatoria genere emociones poéticas no basta con que los temas sean solamente tornados al azar, ni que estén muy distantes los unos de los otros; deben ser obsesiones” (Ruiz, 2000, p.129), es decir, deben contener *per se*, un interés espiritual del autor por expresar.

En el Cinema Novo dicho interés se da precisamente a nivel político, y si, como lo dijimos antes, la poética encierra todas las formas estéticas posibles para impactar el espíritu, la poética también incluiría la *fealdad* en el arte en la medida en que ésta sirva de argumento para dar a entender una idea por sí misma poética, a saber, la liberación, sin abandonar las propiedades de la forma (preocupación primera de la poética), pero entendiendo que en la forma se dan también las dimensiones del contenido.

Así pues, al referirnos acá a poética decolonial en la figura del cangaceiro, se hace referencia al conjunto armónico narrativo de elementos utilizados por Glauber Rocha contenidos

en la representación de dicho personaje, y que en general, en su misma forma, expresan una postura política.

El análisis de la poética cinematográfica, por sus desbordados medios expresivos, no puede ser abordado como se pudiera hacer con textos escritos, ya que “la técnica audiovisual no se limita a ofrecer al espectador una imagen interpretable según los esquemas del pensamiento lógico” (Rodríguez de Austria citando a Mariniello, 2015, p.331), y en este sentido, es preciso un método que permite acercarse al texto cinematográfico y a su poética sin que ella muera en el desmembramiento de definiciones. Consideramos aquí a la fenomenología un método adecuado para acercarnos a la poética cinematográfica.

2.5. Estudios decoloniales.

Los estudios decoloniales comprenden que la hegemonía económica, política y cultural de las potencias mundiales sobre sus antiguas colonias no terminó con el advenimiento de la democracia. La colonialidad es un término que, a diferencia del colonialismo (situación económica y política explícita), comprende aspectos culturales y epistemológicos persistentes y duraderos que se reproducen en los discursos de la modernidad.

“La colonialidad es un concepto diferente, aunque vinculado con el concepto de colonialismo. Este último se refiere estrictamente a una estructura de dominación y explotación, donde el control de la autoridad política, de los recursos de producción y del trabajo de una población determinada lo detenta otra de diferente identidad, y cuyas sedes centrales están, además, en otra jurisdicción territorial. Pero no siempre, ni necesariamente, implica relaciones racistas de poder. El colonialismo es, obviamente, más antiguo, en tanto que la colonialidad ha probado ser, en los últimos 500 años, más profunda y duradera que

el colonialismo. Pero sin duda fue engendrada dentro de éste y, más aún, sin él no habría podido ser impuesta en la intersubjetividad del mundo, de modo tan enraizado y prolongado” (Quijano, 2007, p.93).

Una de las tesis principales de los estudios decoloniales es la que considera que la colonialidad no es un hecho pasado, sino todo lo contrario, una realidad latente que estructura y organiza el sistema-mundo moderno. Además, como lo afirma Santiago Castro-Gómez, “modernidad y colonialidad no son fenómenos sucesivos en el tiempo, sino simultáneos en el espacio” (2005b, p.18). La historia de la colonialidad es una imbricación con el discurso de la modernidad: “la <<modernidad >> es una narrativa europea que tiene una cara oculta y más oscura, la colonialidad” (Mignolo, 2009, p.39).

La anterior tesis, propuesta por Mignolo, parte del análisis de Dussel (2011) sobre la conformación espiritual del occidental moderno. Para Dussel la modernidad/colonialidad tiene una fecha concreta de nacimiento: 12 de octubre de 1492 (Castro-Gómez, 2005a).

“En resumen, modernidad/colonialidad son dos caras de una misma moneda. La colonialidad es constitutiva de la modernidad; sin colonialidad no hay –no puede haber— modernidad [...] la retórica de la modernidad (salvación, novedad, progreso, desarrollo) apareció junto con la lógica de la colonialidad” (Mignolo, 2009, p.43).

Así pues, pensar la colonialidad implica pensar las formas en que el discurso de la modernidad se legitima, y las formas en que la economía capitalista neoliberal se enarbola como discurso del “fin de la historia”. Como vemos, “la colonialidad dista de ser un fenómeno colateral al desarrollo de la modernidad y el capitalismo”, es decir, la modernidad capitalista con sus “instituciones libres y democráticas”, instaladas en el Primer Mundo, se desarrolla sobre una base

eminentemente colonial de instituciones coercitivas y autoritarias en el mundo periférico (Grosfoguel, 2006).

El mundo moderno precisa de la colonialidad: “la colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista” (Quijano, 2007, p.93). Actualmente la colonialidad del poder en su faceta de modernidad capitalista neoliberal, ha engendrado nuevas formas de dominación, una colonialidad global (Mignolo, 2003). Vivimos en el mundo en donde las formas económicas dominantes han sido estructuradas por el discurso colonial.

Comprender la imbricación entre la modernidad y la colonialidad permite progresar en la comprensión de la cuestión: “modernidad/colonialidad es una categoría analítica de la matriz colonial del poder, la categoría decolonialidad amplía el marco y los objetivos del proyecto” (Mignolo, 2007, p.26). La decolonialidad pone en escena la necesidad de superar esta autoritaria relación (colonizado-colonizador) al poner de manifiesto la dominación que se ejerce en el plano global en varias dimensiones: el poder, el saber y el ser.

En este sentido, “mientras que la colonialidad es la consecuencia inevitable del <<proyecto inacabado de la modernidad>> [...] la descolonización se convierte en la opción global y en el horizonte de la liberación” (Mignolo, 2009, p.48). El pensamiento decolonial se pone de manifiesto con el solo hecho de considerar a la colonialidad como elemento constitutivo de la modernidad (Mignolo, 2007).

Si la colonialidad es una estructura para la organización y el manejo de las poblaciones y de los recursos de la tierra, del mar y del cielo, la decolonialidad refiere a los procesos mediante los cuales quienes no aceptan ser dominados y controlados no sólo

trabajan para desprenderse de la colonialidad, sino para construir organizaciones sociales, locales y planetarias no manejables y controlables por esa matriz (Mignolo y Gómez, 2012, p.8)

La reivindicación de las alternativas en contraposición a la modernidad capitalista, que pretenden los estudios decoloniales, se proponen como tarea fundamental “invertir el proceso y poner la vida (de los seres y del planeta) en primer lugar y las instituciones al servicio de ella” (Mignolo y Gómez, 2012, p.15). En otras palabras, se trata de despojar al mundo de la razón instrumental y burguesa que quema la vida de sus hijos por un supuesto objetivo “racional”. Sin embargo, no es un proyecto acabado: es ante todo una “apertura hacia otra cosa, en marcha, buscándose en la diferencia” (Mignolo, 2007, p.31)

La decolonialidad es “la energía que no se deja manejar por la lógica de la colonialidad, ni se cree los cuentos de hadas de la retórica de la modernidad” (Mignolo, 2007, p.27). Para la decolonialidad es evidente que el mito de la modernidad propone una farsa, a saber:

[que la modernidad es la] “retórica de la salvación, la civilización, el desarrollo y ahora de combate contra la pobreza, la colonialidad [y que es, realmente] la salvación para un reducido porcentaje de la población mundial mediante la expropiación y la explotación del <<resto>>, de lo que <<sobra>> en el funcionamiento de una economía de consumo y guerra” (Mignolo, 2006, p.219)

Es evidente que la modernidad y su discurso, que se despliega en las varias dimensiones de la vida, no puede ser la solución para su correlato, la colonialidad. “La modernidad —en sus más de quinientos años de ejercicio de la colonialidad— antes que una vía civilizadora, ha demostrado ser, sobre todo, una ruta de barbarie” (Mignolo y Gómez, 2012, p.15). Como lo refería Aimé Césaire: una civilización que justifica la colonización es ya una civilización enferma (2006),

de ella no se puede esperar la liberación, sólo al oprimido que no tiene nada que perder le queda la esperanza de la liberación (Dussel, 2011).

Como vemos, el proyecto decolonial es un proyecto de los oprimidos que busca, en un solo movimiento, devolver la humanidad tanto a los oprimidos como a los opresores:

La colonización, repito, deshumaniza al hombre incluso más civilizado, que la acción colonial, la empresa colonial, la conquista colonial, fundada sobre el desprecio del hombre nativo y justificada por este desprecio, tiende inevitablemente a modificar a aquel que la emprende; que el colonizador, al habituarse a ver en el otro a *la bestia*, al ejercitarse en tratarlo como *bestia*, para calmar su conciencia, tiende objetivamente a transformarse él mismo en bestia (Césaire, 2006, p.19).

Así pues, el proyecto decolonial, que busca la liberación, no puede ser un proyecto particular: “la genealogía del pensamiento decolonial es planetaria y no individual” (Mignolo, 2007, p.34). Se trata de un proyecto que abarca al conjunto de la humanidad en tanto que, como lo señala Paulo Freire, el proceso de liberación que ejerce el oprimido libera tanto al oprimido como al opresor (2005).

En este sentido, “la colonialidad es una de las más trágicas <<consecuencias de la modernidad>> y al mismo tiempo la más esperanzadora, en el sentido de que ha dado lugar a la marcha global hacia la descolonialidad” (Mignolo, 2009, p.44). Entendiendo esta última como un proyecto alternativo y liberador. Liberador de los oprimidos, en un primero momento, como de la humanidad aburguesada que se hace esclava de su vida conforme y deshumanizante. Ya lo señaló Césaire al decir que el colonialismo embrutece y deshumaniza, en primer lugar, al colonizador (2006).

Podemos conceptualizar el pensamiento decolonial como “el de las variadas oposiciones al pensamiento único” (Mignolo, 2007, p.33). Oposición, siempre múltiple, que reacciona contra la idea de concebir la vida sólo desde una única perspectiva que se considera universal:

La genealogía del pensamiento decolonial es pluriversal (no universal). Así, cada nudo de la red de esta genealogía es un punto de despegue y apertura que reintroduce lenguas, memorias, economías, organizaciones sociales, subjetividades, esplendores y miserias de los legados imperiales (Mignolo, 2007, p.44).

La decolonialidad propone la necesidad de desprender al ser y al saber de la retórica de la modernidad y su imaginario imperial (Mignolo, 2007). Es decir, se trata de abrirse a la libertad del pensamiento con sus múltiples manifestaciones, “de formas de vida-otras (economías-otras, teorías-otras, políticas-otras)” (Mignolo, 2007, p.29).

En conclusión, la decolonialidad propone la necesidad de un *paradigma otro*, es decir, de una revisión de saberes en que se reivindicquen aquellos conocimientos subsumidos en el olvido por el proyecto de la modernidad. “<<Un paradigma otro>> [...] conecta formas críticas de pensamiento <<emergentes>>” (Mignolo, 2003, p.20). Los estudios decoloniales quieren poner a los *saberes otros* al mismo nivel que el único saber que ha sido considerado por la modernidad como legítimo: las ciencias positivas. Es decir, buscan refundar una nueva epistemología con el fin —razón de ser y objetivo de la decolonialidad— de decolonizar el poder (Mignolo, 2007).

2.5.1. Colonialidad y decolonialidad del saber.

El poder colonial toma su fuerza, en primer lugar, de la colonización de las subjetividades. Por esto la decolonialidad plantea la necesidad de liberar las subjetividades de representaciones

eurocéntricas y las formas de conocer que ésta plantea como universales, pues “las representaciones, las <<concepciones del mundo>> y la formación de la subjetividad al interior de esas representaciones fueron elementos fundamentales para el establecimiento del dominio colonial” (Castro-Gómez, 2005a, p.22).

La colonialidad va más allá de la simple represión física de los dominados, lo que importa es naturalizar “el imaginario cultural europeo como única forma de relacionarse con la naturaleza, con el mundo social y con la subjetividad” (Castro-Gómez, 2005b, p.63).

El colonialismo no es solamente un fenómeno económico y político, sino que posee una *dimensión epistémica* vinculada con el nacimiento de las ciencias humanas, tanto en el centro como en la periferia. En este sentido cabría hablar de colonialidad antes que de colonialismo para destacar la dimensión cognitiva y simbólica de este fenómeno (Castro-Gómez, 2005a, p.p.19-20)

Como vemos, la liberación epistémica es un punto neurálgico en el pensamiento decolonial. En el hecho colonial, como lo señaló anteriormente Santiago Castro-Gómez, el nacimiento de las ciencias humanas ha tenido mucho que ver. Su construcción ha servido ante todo como una forma de colonialidad epistémica que legitima las jerarquías ontológicas, la distribución de los cuerpos y las discriminaciones “raciales”.

En efecto, el dominio sobre las colonias requería la legitimación de la ciencia. A partir de este hecho, las ciencias humanas nacientes como la filología, la historia, la antropología, en tanto formas objetivas de narrar el pasado y el presente, se constituyeron como fundamento del presente colonial (Castro-Gómez, 2005a).

Además, “las <<muchas formas de conocer>> fueron ubicadas en una concepción de la historia que deslegitimó su coexistencia espacial y las ordenó de acuerdo a un esquema teleológico de progresión temporal” (Castro-Gómez, 2005a, p.24). En dicho esquema, el conocimiento positivista y el espíritu de la ilustración se concebían como el final de la historia; mientras que las sociedades “tradicionales” colonizadas, se ubicaban en el espacio como necesitadas de dicho desarrollo. Este mismo discurso legitima hoy en día la idea de que la economía de mercado es el *telos* de la evolución social (Castro-Gómez, 2005b).

Santiago Castro-Gómez conceptualizó la idea de la “*hybris del punto cero*” (2005b) como forma de proceder de las ciencias humanas en tanto dispositivos coloniales. A lo que apuntó es a que las ciencias humanas consideraban sus puntos de vista sin una ubicación determinada, como el lugar divino, el lugar de la pura objetividad. Esta posición, asumida por las ciencias humanas en el siglo XVIII tenía un espacio específico en la sociedad colonial: su ocultamiento geográfico fungió como método de control de las poblaciones colonizadas (Castro Gómez, 2005b).

Lo que Castro-Gómez señala con esto es el ocultamiento de lo que en realidad era una geopolítica del conocimiento, es decir, la producción de conocimiento desde un lugar particular con la pretensión de ser un “no lugar”. “Una de las consecuencias de la *hybris del punto cero* es la invisibilización del lugar particular de enunciación para convertirlo en un lugar sin lugar, en un universal” (Castro-Gómez, 2005b, p.61).

Esto supone la perversidad de la geopolítica del conocimiento que, a partir de su enunciación como universales, subsumían a otras formas de conocer a un espacio degradado, el de la no objetividad. Se trata de un

universalismo abstracto [...] que desde un particularismo hegemónico pretende erigirse en desafío global imperial para todo el mundo y que al representarse como <<descarnado>> esconde la localización epistémica de su locus de enunciación en la geopolítica y la corpo-política del conocimiento (Grosfoguel, 2006, p.161)

El interés formal de ejercer una colonialidad epistémica sobre la periferia era el de conseguir un dominio sobre los seres desde su más profundo ser. Ya que la “modernidad/colonialidad se articula aquí basándose en diferencias ontológicas y epistémicas: los indios son, ontológicamente, seres humanos inferiores y, en consecuencia, no son plenamente racionales” (Mignolo, 2009, p.46). Sólo la colonialidad epistémica podría garantizar el colonialismo a lo largo del tiempo.

Las consideraciones epistemológicas sobre los Otros, sobre los que, como señala Dussel, son el “no ser” del sistema acabado y totalizado, permitían un dominio primordialmente ontológico. Nos referimos especialmente a la construcción del Otro en tanto oposición constructora de la identidad del dominador: “el dominador europeo construyó al <<otro>> como objeto de conocimiento y construyó también una imagen autocentrada de su propio *locus enuntiationis* en el proceso de ejercitar el dominio” (Castro-Gómez, 2005a, p.21).

Así, para referirse al Otro desde su supuesta objetividad, desde la *hybris del punto cero*, se construyeron categorías que servían de dominio epistemológico y ontológico sobre los dominados. Dichas categorías han variado a lo largo de la historia: de *barbaros a primitivos*, de *primitivos a comunistas*, de *comunistas a terroristas* (Mignolo, 2009, p.47). A su vez, estas categorías han servido para construir la propia identidad del dominador: del ciudadano en oposición al bárbaro; del cristiano en oposición al primitivo; del demócrata en oposición al terrorista.

De esta manera se construyó, a partir de la colonialidad epistémica, una concepción de humanidad “según la cual la población del mundo se diferencia en inferiores y superiores, irracionales y racionales, primitivos y civilizados, tradicionales y modernos” (Quijano, 1007, p.95). Con ello se logró la legitimidad de la colonialidad del poder, del ejercicio de la dominación y el colonialismo como algo natural.

“El concepto de “raza”, al igual que todas las categorías utilizadas por la historia, no tiene correspondencia alguna con la naturaleza, sino que es fruto de una *operación formal del entendimiento*” (Castro-Gómez, 2005b, p.40). Estas categorías responden a la geopolítica del conocimiento más que a la visión desde un punto cero. Además, la superioridad étnica que pregonaban los discursos de los ilustrados, llegó a calar en las subjetividades de los mismos oprimidos hasta tornarse *habitus* con que se juzgaban unos a otros (Castro-Gómez, 2005b).

Ante la hegemonía epistémica que cimienta la colonialidad del poder, la decolonialidad plantea la necesidad de reivindicar una *posición epistémica otra*. Dicha posición debe partir de los saberes históricamente ignorados por la modernidad, de los actores silenciados en sus saberes, pues, “la historia del colonialismo desde la perspectiva de los actores que lo vivieron en las colonias (criollos, mestizos, indígenas o afroamericanos) [...] son los lugares epistémicos donde surge un <<paradigma otro>>”(Mignolo, 2003, p.42).

Lo que se propone ante todo es la explicitación de que los conocimientos siempre precisan un *locus enuntiationis*, es decir, la declaración de una geopolítica del conocimiento. En este sentido, sólo cabría hablar, en tanto decolonialidad, de una “epistemología general de la imposibilidad de una epistemología general” (de Sousa, 2013, p.54).

Aunque se acepte la imposibilidad de una epistemología única y universal, los *saberes otros* tienen mucho que aportar en la construcción de esta epistemología general en el sentido que le da Boaventura de Sousa Santos. “Una perspectiva epistémica desde una localización otra en la diferencia colonial tiene mucho que contribuir a una perspectiva crítica descolonizadora del conocimiento” (Grosfoguel, 2006, p.150).

Las subjetividades en la periferia, en tanto pensamiento fronterizo, son las que tienen la posibilidad de redefinir los conceptos cosificados por el centro: humanidad, política, economía (Grosfoguel, 2006). “Los problemas e inquietudes relativos a la modernidad y la tradición se enuncian desde historias no europeas y extercermundistas o en relación con ellas” (Mignolo, 2009, p.p.43-44).

La liberación epistémica debe ser atravesada por la idea de que el conocimiento es ante todo interconocimiento (de Sousa, 2013), es decir, que a aquello que podemos llamar conocimiento en general debe provenir de aportes de diversas culturas, de diversas formas de conocer. Es a lo que Boaventura de Sousa llamó la ecología de saberes.

En cuanto a la posibilidad de descolonizar los conocimientos es necesario comprender que “la epistemología de saberes no sólo acontece a nivel del *logos*, sino también a nivel del *mythos*” (de Sousa, 2013, p.61). Lo cual quiere decir que la reivindicación de saberes es posible al reconocer los aportes que las *epistemologías otras*, desde las diversas y alternativas narraciones, han hecho del mundo. Sus representaciones, sus poéticas, sus estéticas.

2.5.2. Estética decolonial.

Siendo que el poder imperial de la modernidad atraviesa inevitablemente la consideración de lo “estético” (en tanto dispositivo ideológico y representacional de la trascendencia, de lo bello,

de lo deseable a nivel espiritual) es necesario plantearnos la posibilidad de emprender la lucha por la liberación desde el campo artístico. Nos referimos a la emergencia de una estética decolonial, entendida en términos de decolonización epistémica.

La colonialidad epistémica ha precisado de dicho elemento representacional en desmerito de la construcción estética libre y autónoma. Luego de la consideración ontológica que dividió a los seres humanos en inferiores y superiores, ha devenido con ello el presupuesto de que estos “humanos inferiores” por definición son deficientes tanto racional como estéticamente (Mignolo, 2009).

Con lo anterior se han denigrado “nuestras experiencias subjetivas [y nos han negado] el derecho a expresar un saber sobre nuestras vidas” (Halpern, 2007, p.63). Así, se han silenciado no solamente nuestros aportes a la trascendencia, sino que, con mayor interés político, se ha silenciado también la crítica de un arte que, en tanto arte, tiene que decir algo sobre la condición humana, sobre el contexto en que florece: la injusticia de la colonialidad, la perversidad del sistema.

Las culturas artísticas (y con ello nos referimos a todo el complejo que suscita y convoca la creación de una obra) forman parte de la matriz colonial del poder en los procesos de manejar y manipular las subjetividades. Por otro lado, las culturas artísticas fueron también los espacios de la subversión y no solamente de la novedad (Mignolo y Gómez, 2012, p.8)

Es significativo el hecho de que el arte y la estética han funcionado como instrumentos al servicio de la colonización de subjetividades (Mignolo y Gómez, 2012):

La modernidad, desde sus inicios hasta hoy, ha estado constituida por una matriz estructural que, en su despliegue, genera diferentes formas de colonialidad, subordinación

y exclusión, entre ellas la colonialidad del poder, la colonialidad del ser, la colonialidad de la naturaleza y la colonialidad de la sensibilidad. (Mignolo y Gómez, 2012, p.15)

En consecuencia, la decolonialidad del poder ha precisado reconocer las manifestaciones artísticas como un campo de batalla: “las estéticas decoloniales son un aspecto de los procesos de decolonialidad en todas las esferas del orden social” (Mignolo y Gómez, 2012, p.14). Las estéticas decoloniales son importantes al momento de pensar la formación de subjetividades con potencial decolonial, así como en la transformación de sensibilidades colonizadas (Mignolo y Gómez, 2012).

Lo anterior configura una dificultad: en el contexto colonial los campos artísticos han sido sometidos a la razón y al progreso. Dichos valores suelen funcionar como “ideales reguladores de un proyecto necesariamente universalista, puesto que descansa en la conciencia objetiva de un metasujeto absoluto” (Richard, 1989, p.39). Es decir que, lo que podamos considerar como legítimamente artístico, puede llegar a reforzar la visión unilateral del imperialismo epistémico, o aún peor, reforzar el punto de vista colonial que considera la diferencia como exotismo digno de “premiar” por parte del centro.

Un ejemplo de esto son los museos en la actualidad, los cuales “se han construido y transformado —por un lado— para ser instituciones donde se honra y se expone la memoria occidental [...] y —por otro— para ser instituciones donde se reconoce la diferencia de las tradiciones no europeas” (Mignolo, 2009, p.46), es decir, donde se manifiesta el dominio colonial formalmente.

Glauber Rocha señaló este hecho de forma más visceral: “para el europeo los procesos de creación artística del mundo subdesarrollado sólo le interesan en cuanto satisfacen su nostalgia de primitivismo” (1965, párr.3). Se trata de que la marginalidad de la periferia, “ni tan simplemente

padecida, ni heroica—ha sido transformada [...] en postura enunciativa: dejó de ser el resultado pasivo de un mero efecto de condicionalidad social, para estatizarse en la cifra de productividad” (Richard, 1989, p.13).

Ahora bien, ¿qué hacer ante esta degradación del mismísimo arte de la periferia? Es necesario reconocer siempre que se trata del arte, espacio en sí mismo revolucionario, subversivo de lo instaurado. En este sentido debemos pensar, como lo expresa Nelly Richard, la

práctica artística como potencial heterodoxo capaz de disturbar las economías de signos forjadas por una racionalidad unívoca: entre lo social como conjunto multirregulado de ligazones de poder y sentido, y la creatividad como *interferencia* que abre zonas de desarreglo programado en el interior de estas lógicas de asentimiento (1989, p.14).

En el caso concreto del arte decolonial, el camino debe ser invertir la energía artística en el proyecto de liberación, ya sea como *contenido* explícito, ya sea como *forma* propiamente alternativa que subvierta la estética colonial. Lo que se deberá hacer es un arte comprometido con la liberación, con los potenciales decoloniales de su campo, que no abandone la lucha:

Esta práctica contra-hegemónica de un pensamiento artístico que aspira a fracturar el código para poner sus representaciones en crisis de transparencia, no tendría que renunciar a la combatividad de sus preguntas para cuadrarse —reassertivamente— con el marco de *positividad satisfecha* de la nueva coyuntura democrática (Richard, 1989, p.15).

Si, como afirmó Boaventura de Sousa Santos, “es tan difícil imaginar el fin del colonialismo como es difícil imaginar que el colonialismo no tenga fin” (2013, p.16), el arte decolonial deberá ser capaz de llevar esta imaginación desbordando sus esquemas como rasgo característico.

Pensando concretamente en las artes, y en lo que aquí nos atañe, podremos decir que el cine puede, como lo pretendía Glauber Rocha, “facilitar la especulación filosófica, creando una estética de eterno movimiento humano rumbo a su integración cósmica” (1971, párr.7). Es posible, y casi imperativo, que el arte, en este caso el cine, se piense como representación de una imaginación radical. Que ponga en cuestión lo dado llevando hasta sus últimas consecuencias al hombre puesto en situación de liberación.

A continuación, se expondrán dos de las ideas características de la obra de Glauber Rocha que, además de funcionar como formas específicas de suscitar la crítica al pensamiento colonial, forman parte de su estética cinematográfica. Se trata de su concepción de la violencia, y de la defensa al irracionalismo. Es necesario comprender estos dos temas conceptualmente por cuanto estructuran la poética rocheana.

2.5.2.1. Estética del sueño o irracionalidad subversiva

La defensa a la irracionalidad que hacía Glauber Rocha buscaba reivindicar lo mítico como medio poético para criticar, precisamente, el irracionalismo que engendró el sistema-mundo en la modernidad. En *Estética del Sueño*, Glauber Rocha planteó esta tesis. La *Estética del Sueño* es “un manifiesto aún más complejo que el anterior [La *Estética del Hambre*], donde expone sus ideas respecto al Arte y la Revolución” (Babino, 2004, p.34).

La reivindicación de lo mítico se torna dispositivo decolonial en la poética cinematográfica de Rocha: “la cuestión religiosa tendrá una fuerte presencia en su cinematografía. Pasando de una postura de fuerte condena [...] a un rescate del carácter revolucionario de la mística presente en la cultura popular” (Babino, 2004, p.30).

Sin embargo, la exposición que hace Rocha en su *Estética del Sueño* no es lo suficientemente extensa como para comprender su legitimidad en sentido decolonial⁸. A continuación, se expondrá cómo sucede este movimiento que Glauber Rocha pretendió criticar por medio de su *Estética del Sueño*.

El paso de la razón a la sinrazón ocurre en una inversión que va, desde el *ego cogito* cartesiano, que pone a la subjetividad en un pedestal (cómo primer fundamento de la razón), hasta el subjetivismo relegado a la vida privada: “La razón no está ya en el hombre individual y en su razón, sino fuera del individuo y de la razón individual” (Kosik, 1967, p.116). La razón que se funda en el *yo pensante* se hace solipsismo idiota, deja al hombre y a sus problemas esenciales por fuera.

“La “razón independiente” demuestra que depende y está sometida a sus propios productos, que en su conjunto resultan irrazonables e irracionales” (Kosik, 1967, p.116). Es decir, preocupada por la utilidad, la *razón instrumental* ha producido meras vanidades. Productos con gran inversión técnico-científica que exigen ser renovados y mejorados mientras las cuestiones fundamentales quedan al margen—por la misma independencia de la “razón”—.

En efecto, “la transformación total de todo dominio ontológico en un dominio de medios, llevada a cabo realmente, conduce a la liquidación del sujeto que ha de servirse de ellos” (Horkheimer, 1973, p.103). Esta crítica se dirige a la racionalidad burguesa, a la razón instrumental que no considera nada fuera de su horizonte ontológico.

⁸ Los escritos de Glauber Rocha pueden ser caracterizados como manifiestos. Así pues, su intención, más que ganar en profundidad teórica, era movilizar.

Cuando para el hombre moderno no hay más razón que la instrumental, se deja él mismo fuera del movimiento de la razón. De manera que la razón que constituyó se queda sin fundamento en tanto ya no hay un sujeto que la sostenga críticamente. Este proceso de racionalización que da paso al irracionalismo se ejemplifica en la economía del moderno estado capitalista: se maximiza la producción, se automatizan los procesos y se obtienen mayores ganancias, pero el hombre dentro del proceso se torna una mercancía, su subjetividad es ahora una ficción. El hambriento es la verdad que echa por la borda toda esta racionalidad instrumental.

“En los términos de esta lógica, el crecimiento económico es un objetivo racional incuestionable y, como tal, es incuestionable el criterio de productividad que mejor sirve a ese objetivo” (de Sousa, 2013, p.26). La genealogía de esta tesis se encuentra en la filosofía del siglo XVII que, como lo señala Quijano, formalizó un “modo de producir conocimiento que daba cuenta de las necesidades cognitivas del capitalismo: medición, cuantificación” (2007, p.94).

Para la conciencia ingenua engendrada en la modernidad importa poco la cuestión de si los objetivos como tales son razonables o no, estos, como afirma Horkheimer, se presuponen. Lo que preocupa a la razón instrumental es la utilidad. Hoy en día poco importa si la razón en un principio estaba destinada a comprender los fines, es decir, a determinarlos *racionalmente* (Horkheimer, 1973), pues los esfuerzos de la razón instrumental se redirigen a la técnica y al dominio de la naturaleza. ¿Para qué? Para sentir el poder de someter al medio y a los otros.

Así pues, cuando la razón sale de la órbita humana —deja de preocuparse por la humanización de hombre—, ensimismada, se cosifica. “Se restringe la actividad de la razón a la simple esfera de la técnica del comportamiento” (Kosik, 1967, p.119) en tanto que la razón

subjetiva se limita a la capacidad de cada cual de calcular probabilidades y adecuar su comportamiento a un fin que se cree, *per se*, racional (Horkheimer, 1973). Así se da origen a una moral que no resulta en modo alguno amenaza para el *statu quo*.

Para que la razón se torne instrumental ha debido ocurrir la escisión primaria en el hombre cartesiano: la vida del hombre se parte en dos, por un lado, los medios y las prácticas, y por otro, los valores y la espiritualidad. Esta escisión es la unidad del mundo capitalista (Kosik, 1967). No es casual que el Estado laico y liberal sea la bandera del libre mercado: si hay dimensiones que por definición no corresponden a la razón, se deben relegar a las significaciones subjetivas, allí también se ha relegado al arte y la religión.

La violencia decolonial es, desde el punto de vista de la razón instrumental, un acto irracional. La explicación es sencilla: la violencia se ha convertido en monopolio del Estado que se integra al sistema-mundo colonial. Por esto, todo tipo de violencia en contra de sus intereses no hace más que volatilizar el *statu quo*. Es inconcebible.

Para Glauber Rocha “la revolución es antirazón que comunica las tensiones y rebeliones del más irracional de todos los fenómenos que es la pobreza” (1971, párr.11). Por esto propone como argumento poético la idea de la irracionalidad en tanto que considera que no hay otra forma de subvertir a la razón burguesa.

Para aniquilar al irracionalismo en que ha degenerado la civilización, Rocha utiliza la simbología popular, y la violencia en tanto “irracionalismo”, para mostrar lo profundamente irracional del sistema que busca condenar a muchos a la explotación y a la miseria, y hacerlo pasar como acto de normalidad al que el colonizado se debe someter.

2.5.2.2. *Violencia y colonialismo*

La historia del colonialismo es una historia de violencia. Desde la imposición de otra espiritualidad: “El imperialismo cristiano convierte a los indígenas en gentes sin alma y sin tierra al hacer de la evangelización un proceso violento de expansión política y económica” (Jáuregui-Balenciaga, 2011, p.42), hasta el sometimiento de los nativos a la codicia del oro. A esto se responde, con Fanon como principal expositor de esta idea, que “la descolonización es siempre un fenómeno violento” (Fanon, 1965, p.30).

Ante la miseria y la pobreza del colonizado, la violencia se convirtió en la respuesta más sincera y espontánea para con el colonizador: “la más noble manifestación del hambre es la violencia” (Rocha, 1965, párr.10). El cine de Rocha parte de dicha premisa. Así lo explicitó también en su *Estética de la Violencia*⁹, en donde deja claro que la violencia es un carácter propio de la situación latinoamericana. A continuación, ahondaremos en dichos presupuestos que llevaron a Rocha a utilizar este argumento como signo estético de su cine.

Fanon, que entre otras cosas influenció a Glauber Rocha, consideraba en su libro *Los Condenados de la Tierra*, que la violencia es el *único* camino posible para la liberación y reivindicación de la humanidad del colonizado.

La violencia del colonizado es fundamentalmente la violencia del colono invertida, pues el proceso de colonización es siempre, primeramente, violencia contra el colonizado, violencia física y simbólica: nos matan, asesinan nuestra humanidad, nos reducen a objetos. “La violencia con la

⁹ Se trata del el mismo escrito conocido como *Estética del Hambre*.

cual se ha afirmado la supremacía de los valores blancos [hace que] el colonizado se burle cuando se evocan frente a él esos valores” (Fanon, 1965, p.38). Es por esto por lo que resultan hipócritas las exigencias pacifistas que el colono hace al colonizado.

La violencia como respuesta del colonizado, es entonces, violencia reivindicativa, violencia que se ejerce contra la inhumanidad, como escribió Sartre en *Crítica de la Razón Dialéctica*:

La contra-violencia *es* exactamente lo mismo, pero *en* tanto que proceso de volver a poner en orden, en tanto que respuesta a una provocación: al destruir en el adversario a la inhumanidad del contra-hombre, en verdad sólo puedo destruir en él la inhumanidad del hombre y realizar en mí su inhumanidad (1963a, p.293)

La violencia y su carácter de inhumanidad como respuesta que reniega de aquello que *hace* al hombre, a saber, el lenguaje, da a entender un vacío de sentido. Es en realidad la inhumanidad que el opresor engendró en el ser del oprimido, pues aquel, en tanto opresor, “no ha podido hacerse hombre sino fabricando esclavos y monstruos” (Fanon, 1965, p.24).

Negar la humanidad del oprimido es el primer paso para legitimar su explotación. Se trataba entonces no con hombres, sino con monos amaestrados, primitivos a los que se les debe llevar la cultura y los valores —si es necesario por la fuerza— de la ilustración. Como escribió Sartre en el prólogo del libro de Fanon: “su humanismo pretende que somos universales y sus prácticas racistas nos particularizan” (Fanon, 1965, p.8). Mientras Europa no paraba de hablar del Hombre, no dejaba de asesinarlo y negarlo en sus colonias.

Es entonces por la violencia del colonizado —o por la contra-violencia como diría Sartre— que el hombre recupera su humanidad negada en primera instancia en la supuesta “humanidad”

del colono. En la contra-violencia el colonizado hace explícita la inhumanidad que ha engendrado el colono, y reconoce en la violencia a muerte su humanidad: “ese hombre nuevo comienza su vida de hombre por el final; se sabe muerto en potencia [...] ha visto tantas agonías que prefiere vencer a sobrevivir” (Fanon, 1965, p.22). Para el hombre que se realiza en la contra-violencia, mirar *fijamente* a la muerte es garantía de su *humanidad* en dos movimientos:

Primero, por reconocerse mortal ante la idea ‘trascendente’ de humanidad que se exige realizar, a saber, la liberación. Segundo, por cuanto la muerte es una no-garantía de su triunfo, es decir, reconoce que toda humanización es siempre *posibilidad* de la realización del hombre, no está determinada. “Dado que el hombre es libre y que no hay ninguna naturaleza humana, [debo] actuar según la vieja fórmula: «No es necesario tener esperanzas para actuar» (Sartre, 2009, p.p.54-55).

Significa entonces que la violencia permite a los colonizados recuperar el *sentido* perdido por la negación de su humanidad. La decolonización “modifica fundamentalmente al ser, transforma a los espectadores aplastados por la falta de esencia en actores privilegiados, recogidos de manera casi grandiosa por la hoz de la historia” (Fanon, 1965, p.31). Se tornan actores privilegiados en la medida en que su liberación no solamente los libera a ellos, sino también a los opresores.

En tanto que la violencia anticolonialista libera al opresor y al oprimido:

“esa violencia, con todo, no está incorporada al odio, como tampoco diríamos que está relacionada al viejo humanismo colonizador. El amor que esta violencia encierra es tan brutal cuanto la propia violencia, porque no es un amor de complacencia sino un amor de acción y transformación.” (Rocha, 1965, párr.12).

Se trata de un amor que demuestra la voluntad de transformación del hombre, en otras palabras, de humanizar al hombre mismo a través de la contra-violencia que reivindica al oprimido.

La violencia es en este sentido legítima. Legítima porque en ella no sólo pervive la irracionalidad (de no poder transmitir más que por el vacío de sentido que representa la violencia), sino que, al reconocerse como posible camino de liberación se ejerce en ella cierta racionalidad. Además, ante las posibles críticas de violencia irracional, se erige el oprimido, el hambriento en sí mismo como argumentos: “el desempleado, el hambriento no pretende la verdad. No dice que él es la verdad, puesto que lo es en su ser mismo” (Fanon, 1965, p.43). No existe mayor argumento contra la *razón instrumental* del sistema que el hambriento.

Para el colonizado que no puede entender cómo su situación de explotación se presupone algo natural, la violencia la considera él como su respuesta más auténtica: “desde su nacimiento, le resulta claro que ese mundo estrecho, sembrado de contradicciones, no puede ser impugnado sino por la violencia absoluta” (Fanon, 1965, p.32).

La aparente objetividad del *statu quo* es la que funda la verdadera violencia. Al mostrarse el sistema como racional y negar que en él falla primariamente el objetivo de la civilización: la realización de los hombres en su humanidad, ocurre la violencia ultraobjetiva, es decir, la violencia por la que nadie se hace responsable por considerarse parte del “flujo natural de la historia”. Se trata de la violencia puramente ideológica (Zizek, 2009). En el caso de la economía capitalista, la violencia surge de su racionalización, de la supuesta objetividad del análisis solipsista que deja al hombre fuera.

Esta violencia ultraobjetiva, como la llama Zizek, es la verdadera causa de la violencia ultrasubjetiva, aquella que se pretende relacionar con eventos aislados de la vida privada, pero que en realidad es la consecuencia de la violencia ideológica de la que nadie da respuesta. Fetichización del fenómeno en que “los negocios son los negocios” (Kosik, 1967) mientras el mundo se cae a pedazos.

De la consideración de la violenta racionalización del mundo, que degenera en irracionalismo, es de donde parte la violencia considerada como noble respuesta de la verdad que pervive en el hambriento. Se trata entonces de la violencia que, dice Sartre, “se da siempre como una *contra-violencia*, es decir, como una respuesta a la violencia del Otro” (1963a, p.293).

Y es que, para el opresor, el oprimido, en tanto no-humano, no se hace visible dentro del horizonte ontológico de su verdad. Es la *contra-violencia* la que le recuerda su propia violencia, “una estética de la violencia, antes de ser primitiva, es revolucionaria. Punto inicial para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado” (Rocha, 1965, párr.11).

Generalmente, ante la violencia por la cual el oprimido se hace visible, el colono apela a la humanidad —que ciertamente no lo concede en la práctica— del colonizado. Le exige tolerancia en nombre de *sus* valores. “Lo que hoy se anuncia bajo el nombre de tolerancia sirve, en muchas de sus más eficientes manifestaciones, a los intereses de la represión” (Marcuse, 1968, p.105). La tolerancia ante esta situación (la de explotación y opresión), es, antes que nada, verdadera violencia. No se trata de la misma violencia por la cual el colonizado busca *redimir* su humanidad, sino de violencia deshumanizante.

Es así como todo llamado a pacificar esta situación insostenible, en el marco del neocolonialismo, guarda en sí la peor de las violencias. Además, tiene intereses políticos: los del mantenimiento de la situación de explotación. “El amor alentado por la armonía y la prudencia, esas formas estéticas del respeto al orden establecido, crean en torno al explotado una atmósfera de sumisión y de inhibición que aligera considerablemente la tarea de las fuerzas del orden” (Fanon, 1965, p.33).

Así pues, el llamado a la tolerancia y al humanismo que hace el colono, además de ser profundamente hipócrita, lo último que busca es la humanización. El colono es en sí mismo la deshumanización encarnada. “El humanismo burgués, como ideología serial, es violencia ideológica cristalizada” (Sartre, 1963b, p.470). Violencia en la medida en que se presenta como humanismo una situación irracional, a saber, la ostentación de unos a costa de la miseria de muchos.

Las ideas del burgués que pretenden ser humanismo, y que apelan a la no violencia del colonizado (creyendo que se puede *discutir* esta situación —él cómodamente; el otro miserablemente—) no son en modo alguno producto de un humanismo incomprendido. Sus ideas sobre la violencia, en tanto se beneficia del colonialismo “están condicionadas por una opresión milenaria” (Fanon, 1965, p.23).

Es evidente que las motivaciones del colono al apelar a la pasividad del colonizado, son y están determinadas por la violencia de la ideología que se pretende, en tanto ideología, objetiva y racional. En este sentido, también las ideas del colonizado por seguir la moral del colono son condiciones que “muy concretamente [buscan] silenciar la actitud déspota del colono” (Fanon,

1965, p.39), es decir, justificar la situación de explotación por la moral hipócrita del colono que apela a la tolerancia de las diferencias.

En efecto, el respeto a las diferencias y la exotización del Otro —que lo deja sin sustancia (Zizek, 2009)— responden a ideales políticos que sólo buscan mantener la situación de explotación. La exotización del latino, el hecho de ver en éste, románticamente, al primitivismo, es producto de la violencia ideológica. El primitivismo que ve el europeo en lo latino rememoran su nostalgia (Rocha, 1965). A su vez, esconde su verdadero primitivismo e incivilidad: el hecho de no ver la humanidad en el Otro.

Como vemos, la tolerancia que se exige generalmente está impregnada de violencia ideológica. Para hablar de verdadera tolerancia se deben dar ciertas condiciones: primeramente, reconocer al otro como un interlocutor válido (con su sustancia de otredad: su insondabilidad), no como un exótico y parlante chimpancé. Hasta entonces, y “mientras no se den tales condiciones, las condiciones de la tolerancia se hallarán “hipotecadas”” (Marcuse, 1968, p.107).

CAPÍTULO III METODOLOGÍA

El método que utiliza esta investigación es fenomenológico. Se considera adecuada la fenomenología como método para dilucidar lo poético del arte, en tanto que lo poético no se limita a dogmatizar, sino que se abre a las posibilidades, como lo hace la fenomenología.

Se toma como referencia especialmente a la fenomenología propuesta por Edmund Husserl. A continuación, se expondrán los fundamentos metodológicos de esta investigación. Primero, se definirá un compendio de algunos de los conceptos más relevantes para la fenomenología; y para finalizar, se presentarán los elementos fenomenológicos que constituyen el desarrollo de la investigación y su relación con el tema de la apreciación cinematográfica.

1. Conceptos Clave en la Fenomenología

Además de los conceptos que se aclararán en el siguiente apartado, que tienen que ver con la 'pasos' que se proponen como método fenomenológico, existen ciertas nociones en fenomenología que son claves para entender el sentido del método. Estos son:

1.1.Fenomenología trascendental.

Husserl diferenció la fenomenología trascendental de la fenomenología psicológica pretrascendental. Mientras la primera se preocupa por la realidad (San Martín, 1986), es decir, piensa al mundo objetivo en una unidad indisoluble con su representación; la segunda analiza la vida subjetiva aisladamente.

¿Cómo ocurre el paso del yo mundano al yo trascendental? Luego de la *epoché* “se da el significativo hecho de que yo y mi vida quedamos intactos en nuestro valor de realidad [...] yo ya no soy el ser humano que se encuentra a sí mismo como ser humano en la experiencia natural del yo” (Husserl, 1986, p.67). Lo anterior quiere decir que, una vez el sujeto se reconoce como *sujeto constitutivo de mundo*, no puede ya ser el sujeto de la actitud natural, sino trascendental.

La llegada a la etapa trascendental se da por el hecho de incluir la propia subjetividad como “objeto” del mundo. La subjetividad tiene también sus modos de dación: así como el objeto es *objeto de una conciencia*, la subjetividad que se percibe ha de ser *subjetividad de una conciencia*, o más precisamente, de otra subjetividad, que, en tanto ya no puede ser la mundana (ya que es a la que esta segunda sostiene), se torna trascendental (San Martín, 1986). Husserl entendía a la fenomenología trascendental como una ciencia de esencias.

1.2. Esencias.

Para la fenomenología el estudio de los fenómenos es un estudio de las esencias. Husserl no entendía a las esencias como escindidas de los fenómenos, entendía que el fenómeno era el único camino para llegar a la esencia. Esto supone una vuelta al misterio del fenómeno.

En este sentido, el camino a la esencia de las cosas es en un primer momento un estudio de lo que se nos da y tal como se nos da: “las esencias de Husserl deben llevar consigo todas las relaciones vivientes de la experiencia” (Merleau-Ponty, 1993, p.15). Así pues, la conciencia

es el espacio en el cual se deberán buscar las esencias. La percepción, es “definida para nosotros como acceso a la verdad” (Merleau-Ponty, 1993, p.16).

La fenomenología de Husserl no va a las ideas independientemente de la realidad, su ‘*ir a las esencias*’ es una vuelta al mundo, a sus manifestaciones concretas. Para ello se reduce el mundo a la conciencia pura, por cuanto sólo en ella se devela el sentido de la cosa, pues ésta *es* en cuanto es percibida por la conciencia, es decir, por la intencionalidad.

1.3.Intencionalidad.

La intencionalidad busca señalar la indisoluble relación entre la conciencia y el objeto, es decir, el carácter primordial de la conciencia como *conciencia de-*. La conciencia descansa y tiende hacia a lo otro, hacia el plano objetivo (San Martín, 1986). Según Husserl, “la intencionalidad es lo que caracteriza la conciencia en su pleno sentido y lo que autoriza para designar a la vez la corriente entera de las vivencias como corriente de conciencia y como unidad de *una* conciencia” (Husserl, 1962, p.198). En otras palabras: la intencionalidad señala la dialéctica noética-noemática como la relación en donde se construye el fenómeno.

“Intencionalidad implica que para *cualquier pensamiento –noesis–* hay como polo correlativo *algo pensado –noema–*¹⁰” (Vargas Guillén, 2012, p.21). Ya que en la percepción no se dan estas dos formas aisladamente, se puede señalar entonces su relación indisoluble como una característica de la conciencia: la intencionalidad es “la característica de cierta clase de vivencias de ser vivencias de... algo” (Zirión Quijano, 1994, p.13).

¹⁰ La *noesis* es “una estructura regular del ego trascendental” (Husserl, 1986, p.103), por ejemplo, imaginación, razón, intuición, percepción. El polo opuesto de la noesis es el *noema*, es decir, la cosa “objetiva” que aprehende

2. Elementos del Método Fenomenológico y su Relación con el Cine

Antes de proceder con la enunciación de los elementos que constituyen al método fenomenológico que esta investigación va a seguir, es necesario aclarar que no existe un método fenomenológico en propiedad. Ya lo señaló Husserl al decir, del método por él fundado, que sus “escritos no aportan resultados que haya que aprender como fórmulas, sino fundamentos para poder construir uno mismo; métodos para poder trabajar uno mismo; problemas para resolver uno mismo” (San Martín citando a Husserl, 1986, p.3).

Se puede decir de la fenomenología que tiene principios, más no procedimientos (Vargas Guillén, 2012). Si la fenomenología tuviera procedimientos estandarizados no se diferenciaría mucho de aquello que pretendió superar: el positivismo y el enfoque técnico de la investigación (Vargas Guillén, 2012).

Tenemos, sin embargo, dos momentos en la fenomenología cuyo orden es inalterable: primero la descripción, segundo la etapa crítica (San Martín, 1986). Mientras en el primer momento la subjetividad intenta captar el fenómeno en toda su complejidad, en el segundo momento encontramos la reducción apodíctica, es decir, señalamos las formas concretas de darse lo esencial del fenómeno, en este caso, la poética decolonial que emana el personaje.

Uno de los principios de la fenomenología, como señala Vargas Guillén, es la corregibilidad: una realidad tiene múltiples escorzos, múltiples formas de acercarnos a ella. Aunque, como vimos, el método fenomenológico no precisa de ‘pasos’ estandarizados, en esta investigación consideramos importante definir esos momentos que constituyen al método en

propiedad: la descripción fenomenológica (de la cual hacen parte la reducción y la *epojé*); y, segundo, el análisis (que conlleva la tematización).

2.1. Epojé.

La *epojé* puede ser caracterizada como la abstención del juicio. *Epojé* etimológicamente significa “tenerse” o “contenerse” de seguir en adelante la inercia natural. Se trata de suspender el mundo que hasta entonces pensábamos como natural. “La *epojé* es, ante todo, una abstención de juzgar sobre el mundo real en sí [...] *epojé* de la realidad en sí, del mundo que hasta ahora hemos estado seguros, que hasta ahora era válido” (San Martín, 1986, p.148). Es decir, no negar ni afirmar nada sobre la realidad de las cosas, sobre el mundo exterior: no tomar posición.

La *epojé* puede ser catalogada como un momento negativo “que se refiere a esa supresión de todo lo que nos impide ver las cosas en sí mismas” (San Martín, 1986, p.27). Es decir, lo que se pretende es superar la apercepción mundana de toda representación (San Martín, 1986), para encontrar en la conciencia de la propia representación un contacto más cercano con lo esencial, para establecer con el mundo una relación maravillosa.

Esta forma de proceder que busca evitar los juicios espontáneos contaminados por la actividad natural y pragmática del hombre, conocida como *epojé*, es anterior a la reflexión. A la *epojé* le adviene, en consecuencia, la *actitud reflexiva*, la cual se trata de “poner en acto el que todo sentido ha sido constituido” (Vargas Guillén, 2012, p.20).

La *epojé* busca no olvidar que el mundo “es el resultado de las operaciones trascendentales del sujeto [...] de las experiencias reales y posibles del sujeto” (San Martín

citando a Husserl, 1986, p.221). Es decir, antes de proceder con una descripción y análisis, el fenomenólogo deberá suspender su juicio con la finalidad de reducirse a la representación que del mundo tiene, más que a la creencia de un mundo en sí (San Martín, 1986, p.127).

Sin embargo, se debe comprender que la *epojé* es sólo un momento metodológico en la fenomenología, pues “sin conocimiento dado como punto de partida, tampoco hay conocimiento alguno como continuación” (Husserl, 1982, p.43). Así, aunque la *epojé* pretenda ser absoluta, siempre será preciso contar con prelecciones del mundo.

Al fin y al cabo, la *epojé* puede tener una ganancia en el proceso en tanto se superan explícitamente los presupuestos que suelen darse por cosas sabidas, que, en tanto se suponen sabidas, pasan desapercibidas. Por esto es necesaria la *epojé*: “para despertarlas y hacerlas aparecer [a las cosas mismas], debemos por un instante olvidarlas (Merleau-Ponty, 1993, p.13).

2.1.1. *Epojé y apreciación cinematográfica.*

La *epojé*, en relación con el cine, es un momento que tiene que ver no sólo con el análisis de los filmes bajo la perspectiva fenomenológica. La *epojé* es un momento que atañe tanto a los creadores como a los espectadores. Y es que, en efecto, “mediante los procedimientos del cine, se consigue efectuar la *epojé* fenomenológica, la puesta entre paréntesis del mundo, de modo que salen a la luz otras formas de percibir y de pensar tan reales como la vida misma.” (Aguilera Vita, 2017, p.43).

En cuanto al caso de los creadores, estos han debido suspender su mundo para poder crear uno nuevo: el director ha debido poner su mundo entre paréntesis para poder pensarse las formas concretas de una narración; el guionista también ha de poner entre paréntesis el mundo que lo rodea para que surja una historia libremente; el actor, con su cuerpo, encarna a otro

sujeto, suspende su vida para dejar de lado sus creencias y crear un nuevo mundo, en una nueva identidad.

El espectador que simplemente va a ver la película a una sala, sin la pretensión de llevar a cabo un análisis sistemático, también pone en suspenso su mundo. En efecto, cuando alguien se acerca a un filme deja a un lado sus preocupaciones, sus intereses y demás cuestiones accidentales, para empezar a ver mediado por el ojo de la cámara. Su ser se ve enajenado en el sentido de que sus pasiones se entregan a otro, a la narración y la historia.

En cuanto al análisis de un filme, la *epojé* se tornaría una herramienta útil para poder acercarnos de manera más libre a éste. Poner en suspenso al mundo en el momento de apreciar una obra cinematográfica tendría la ganancia de que seríamos más conscientes de nuestros preconceptos, para luego realizar el análisis más certero.

2.2.Reducción.

El siguiente paso de la fenomenología, en consecuencia, es la *reducción*. Para lograr la reducción es necesaria la *epojé*, es decir, la *epojé* está implícita en la reducción: “debo practicar la *epojé* de todo aquello que tengo que dejar en la reducción” (San Martín, 1986, p.28). El objetivo de la reducción es conseguir “la restricción de lo que se da puramente en sí mismo” (Husserl, 1982, p.75), es decir, hacer perceptible al fenómeno tal como se da en la conciencia, luego de haber omitido las explicaciones causales o cristalizadas por el saber mundano.

En la *reducción* es en donde queda el residuo fundamental de lo que viene a tratar el análisis fenomenológico. No se trata de omitir la riqueza del mundo, sino de quedarnos con lo que le es esencial. En palabras de San Martín: “reducir el mundo no es prescindir del mundo

[...] si me reduzco a lo fundamental, es que me quedo con lo fundamental” (1986, p.29). En efecto, se trata de una “crítica metódica de lo que es cierto en la vida natural de la experiencia y del pensamiento [para lograr] un eventual residuo de evidencia absoluta” (Husserl, 1986, p.39).

Con la reducción ocurre una desconexión de la tesis general de la actitud natural (Husserl, 1962), esto con el objetivo de romper la familiaridad con el mundo “para ver el mundo y captarlo como paradoja” (Merleau-Ponty, 1993, p.13). La *reducción* implica negar el mundo que *suponemos* objetivo para acercarnos a él con la conciencia de nuestro ser fundante. Lo que resulta son las percepciones que tiene el *yo* del mundo que se le presenta (San Martín, 1986), de manera que reconducimos el fundamento de la objetividad a lo subjetivo (Vargas Guillén, 2012).

2.2.1. Reducción y apreciación cinematográfica.

Aplicando la categoría de reducción al cine, vemos que la reducción es un proceso que han de realizar los creadores de la obra cinematográfica, especialmente el director. Podemos relacionar la reducción fenomenológica con las decisiones que, al fin y al cabo, ha hecho el director sobre qué va y qué no va en la obra. En efecto, el director del filme, así como el guionista y demás co-creadores, deben elegir ciertas tomas, objetos, actores, diálogos, expresiones, gestos, etcétera, que harán parte de la obra final, omitiendo infinidad de posibilidades (reduciéndose a lo esencial).

La concretización de la obra, o, lo que podemos llamar aquí la reducción ejercida por los creadores, es un acto propio del arte por cuanto, casi siempre intuitivamente, el autor elige unos modos y no otros en los que va a materializar su idea.

En cuanto a la apreciación cinematográfica, cuando, luego de la *epojé*, el espectador se enfrenta a la obra, o más específicamente a su apreciación (que de por sí implica ya la reducción), elige por placer estético ciertos *synthoms*¹¹ que le impactan más de entre todos los posibles modos estéticos presentados. Al referirnos a placer estético no queremos relativizar el campo de la apreciación, y es, precisamente, el paradigma fenomenológico lo que puede darnos luces para poder hablar de formas estéticas o poéticas en la apreciación de una obra cinematográfica.

Al reducir la experiencia estética, lo que se busca es hallar los momentos esenciales o *synthoms* de la creación artística. En el caso de esta monografía, al apreciar un personaje en el filme de Glauber Rocha, buscamos reducir, de las muchas expresiones narrativas, aquellas que les son esenciales para transmitir lo que aquí hemos llamado “poética decolonial”.

2.3.Descripción.

La descripción es una instancia propia y concreta de la aplicación del método fenomenológico. Para poder quedar reducido a lo esencial es necesario, previamente, una descripción que sea atravesada por la *epojé*. La descripción de los fenómenos, para la fenomenología, ofrece una primera evidencia del mundo ofrecido por la conciencia, pues “el fenomenólogo debe atenerse en esta primera etapa a la evidencia inmediata de la experiencia fenomenológica” (San Martín, 1986, p.276).

¹¹ Me refiero a lo que Zizek llama formas estéticas que sólo se materializan en la obra, y que suelen ser reiterativos en los creadores cinematográficos.

Lo apodíctico de la descripción fenomenológica, radica en que “toda vivencia intelectual y en general toda vivencia [...] puede hacerse objeto de un acto puro de ver y captar” (Husserl, 1982, p.40). Se trata pues, del camino por definición de la fenomenología: los fenómenos que se dan, y tal como se dan, son factibles de una descripción.

Lo que busca este primer momento de la fenomenología es atestiguar la evidencia originaria del *modo de ser en el mundo*. Por esta razón, y en cuanto evidencia originaria, la descripción, atravesada por la *epojé*, debe dar cuenta de la “experiencia tal como es, sin tener en cuenta su génesis psicológica ni las explicaciones causales que el sabio, el historiador o el sociólogo puedan darnos de la misma” (Merleau-Ponty, 1993, p.7).

En relación con esto último, podemos decir que la eminencia de la descripción como paso fundamental en el análisis fenomenológico, se justifica en que éste quiere “recuperar y preservar la fuente de sentido del mundo, a saber, la subjetividad” (Vargas Guillén, 2012, p.18). El hecho de ver a la propia subjetividad en actitud fenomenológica (puesta intencionalmente en la descripción de los fenómenos y en la *epojé*) logra, de entrada, reconocer el sentido como constituido en la conciencia (Husserl, 1986).

2.3.1. Descripción y apreciación cinematográfica

La descripción en relación con el cine es una etapa análoga a cualquier otra descripción fenomenológica. La descripción parte de las vivencias intelectuales, de las vivencias que se dan en el mundo. Así, en tanto el cine es vivido como la vida misma, y es recordado bajo la mirada de las pasiones y los intereses de cada hombre, es factible de la aplicación de una descripción fenomenológica.

La descripción como etapa metodológica en la apreciación cinematográfica que aquí nos proponemos, se da en el momento de la descripción de la narrativa que rodea al personaje y del propio personaje como objetos de la conciencia. En efecto, apreciar el modo de darse dicho personaje, implica dar cuenta de los fenómenos narrativos y poéticos que involucra: sus líneas en el diálogo, sus decisiones, expresiones, vestimenta, la manera de afrontar su situación histórica, y, al fin y al cabo, su praxis. Todo lo anterior teniendo en cuenta que cada carácter se da enmarcado en un fenómeno concreto objeto de la conciencia que investiga.

2.4. Tematización.

Tematizar, en el método fenomenológico, es poder dirigir la mirada a aspectos concretos de lo que la descripción revela. “Nuestra <<mirada>> se desplaza hacia la *constitución de las objetividades culturales*” (Vargas Guillén, 2012, p.16), es decir, siempre hacia una dirección determinada conscientemente.

Se trata de tomar fragmentos que se consideran relevantes para el análisis que revelará el movimiento de las esencias que los fenómenos guardan: tematizar indica “la postura epistemológica y metodológica según la cual la atención se dirige en una u otra dirección con respecto a *lo que aparece*, esto es, con respecto a los *fenómenos*”. Es importante tematizar en tanto la fenomenología siempre es un redescubrimiento de las cosas como se dan, es decir, se redescubre el darse de los fenómenos como fenómenos que señalan las esencias, y no simplemente como fenómenos mundanos. (Vargas Guillén, 2012).

Así pues, la tematización “lleva a *objetivar* la experiencia que el sujeto despliega [...] es *volver la atención a*” (Vargas Guillén, 2012, p.22). Lo que se busca con este paso del método

fenomenológico es despertar conscientemente nuestra atención sobre el objeto a analizar, para así lograr pasar “de lo “informe” a aquello que tiene sentido en el campo de la experiencia propia” (Vargas Guillén, 2012, p.23).

2.4.1. Tematización y apreciación cinematográfica.

El pensar la tematización en el campo cinematográfico nos lleva a reconocer que la creación de los filmes es también una forma de tematizar: cuando el director de cine, por ejemplo, decide, desde su experiencia personal, interesarse por un tema más que por otro y mostrar en las formas artísticas dicho interés.

Siempre nos encontramos con esta dinámica en el cine: los realizadores no sólo deciden de qué hablar, sino cómo hablar de ello. También dentro de cada filme reconocemos ciertos intereses, pues la realización de un filme con un tema particular lleva a que se hable de otros temas que, si no justifican al primero, al menos sirven para distraer la mirada de un giro inesperado.

Ahora bien, en el caso de la apreciación de los filmes, si éste se hace sistemáticamente, como por ejemplo un análisis escrito, la tematización permite al sujeto en posición fenomenológica reconocer lo que le interesa para hacer notar en ello cierto discurso. Por otra parte, tematizar implica reconocer que la mirada sobre el filme es subjetiva, no en el sentido de que no se pueda decir verdad alguna sobre éste, sino reconocer los intereses propios del investigador.

2.5. Análisis.

El análisis es el paso en que el método fenomenológico señala lo esencial del objeto de estudio. Aquí se expresa el tema tratado desde un lenguaje que corresponde a un campo de conocimientos (Martínez, 1996), en este caso los estudios decoloniales. El investigador vuelve sobre lo descrito, una vez lo haya reducido a unidades temáticas, para ser expresado en un lenguaje que revele lo esencial.

Según Husserl, la finalidad del método fenomenológico es lograr pasar de lo singular a lo universal, es decir, a lo esencial. Esto se logra mediante la intuición *eidética* o visión intelectual del *Eidos* (Martínez citando a Husserl, 1996). Es decir que, para encontrar las esencias de los fenómenos, es necesario poder expresarlas en un lenguaje concreto, un lenguaje que, desde su campo de conocimientos, permita develar lo esencial. En nuestro caso ese lenguaje es el que nos ofrecen los estudios decoloniales.

2.5.1. Análisis y apreciación cinematográfica.

La apreciación de un filme es, en cierta medida, un análisis. Sin embargo, en cuanto se pretende estructurar una apreciación cinematográfica a nivel investigativo del filme, es necesario aclarar que éste debe hacerse teniendo en cuenta un campo de estudios concreto.

El análisis siempre estará, indudablemente, atravesado por los intereses investigativos del fenomenólogo. Ahora bien, en cuanto al campo de la apreciación cinematográfica, se tendrán en cuenta, al momento de desplegar un análisis fílmico, ciertas cuestiones narrativas, estéticas y poéticas, que se manifiestan en el filme y que, desde la perspectiva de un campo de estudios, permiten ser definidos en su esencialidad.

La fenomenología no pretende dar respuestas puntuales. Lo que se propone es ampliar el espectro y los escorzos del objeto investigado. Así pues, en cuanto análisis de un filme, en

el marco del método fenomenológico, lo que se busca es presentar algunos escorzos y miradas bajo un campo de estudios concreto. Lo anterior con el fin de hallar otros sentidos. Sentidos que perviven en la periferia del asunto y que para la investigación positivista suelen pasar desapercibidos.

Lo que pretendemos aquí, luego de tematizar el objeto de estudio, es poner de manifiesto las formas poéticas y narrativas que propician la interpretación del filme como una obra eminentemente política: en ella se manifiestan no sólo intereses estéticos de su autor, sino también su afán por contribuir a la liberación de los pueblos latinoamericanos.

Luego de haber aclarado el sentido del “acercamiento fenomenológico”, señalaremos la metodología general del proyecto: teniendo ya claras las cuestiones teóricas imprescindibles para llevar a cabo el análisis, se realizará una descripción del personaje y sus múltiples situaciones en el filme. Se dará mayor importancia a la segunda mitad del filme siendo que en ésta es donde interviene el personaje.

Esta primera descripción nos señalará momentos importantes del desarrollo poético de la película que nos permitirá analizarlos desde la categoría de análisis de los estudios decoloniales. Esto último será lo que conforme la segunda parte del desarrollo. Con el fin de facilitar el análisis de los diferentes momentos poéticos del personaje en el filme, se dividirá el análisis en diferentes temáticas con un título que marque el eje fundamental de análisis.

Este estudio se propone “un acercamiento” por cuanto parece imposible agotar las diversas maneras de darse una obra de arte (desde la perspectiva de la fenomenología de la donación de

Jean-Luc Marión que ya señalamos). Sería imposible, en este sentido, abarcar la totalidad del hecho estético desde el análisis de una subjetividad en posición fenomenológica, pues, según la propia fenomenología, la objetividad del objeto en cuanto ser objetivo, sólo puede ser construido en la intersubjetividad.

CAPITULO IV

DESARROLLO

1. Descripción

Describiremos el objeto intencional, Corisco y su ser en el mundo de *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*, intentando prestar mayor atención a aquellos momentos poéticos. Es necesario considerar lo que precede a la entrada del cangaceiro Corisco en el mundo diegético por cuanto esto delinea también al personaje.

Aunque sin duda el impacto fenomenológico de la obra tenga efectos reales sobre nuestra conciencia, el hecho de ver el filme, no nos despega de la realidad y de la concepción de que lo que vemos es ante todo ficción.

El primer acercamiento a Corisco está determinado por el título de la obra. En principio, en el acto de ver, de ser espectador, me encuentro con el título de la película: *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*¹². Dicho título plantea de entrada una dicotomía primordial. Se trata de la idea, arraigada en nuestra herencia cristiana, de la lucha entre el bien y el mal representada por Dios y el Diablo. Por otra parte, “la Tierra del Sol” nos sugiere una región cálida. Supongo, de entrada, que la “Tierra del Sol” es esa árida tierra bañada por el sol en donde no parece crecer mucho.

La película es en blanco y negro, lo cual sugiere cierta antigüedad. Este hecho hace que nuestra percepción sobre el objeto intencional varíe. En efecto, nuestra concentración aumenta, y también nuestra predisposición a hallar en ello algo sublime (por cuanto lo blanco y negro señalan

¹² La obra es solamente al ser percibida. En este sentido, todas las elaboraciones deben considerarse intencionales a la conciencia del espectador. “es la obra la que solicita la contemplación para que su ser se revele en ella” (Cofré, 1990, p.88)

sobriedad). La antigüedad que le da el halo del *blanco y negro*, intención o no del autor, enmarca los discursos y los hechos bajo otra perspectiva: la de un discurso que se da del pasado al presente, es decir, del pasado que mira y juzga nuestro presente.

Bien. Aunque he realizado la *epojé*, y toda actitud natural e ingenua ha quedado suspendida, no puedo evitar hacer la relación de lo que significa Dios y el Diablo. En mi mente sé que estos términos hacen referencia a algo más originario, a saber, el bien y el mal. ¿Puedo suponer por la *epojé* que estas dos dimensiones de la ética no existen, o, mejor dicho, puedo suspender el bien y el mal como nociones? Creo que no. No son sólo referencias a algo cultural, las considero arquetipos mentales con los cuales se nos hace más fácil movernos en la realidad.

Por aproximación, la primera referencia que tengo a Dios, y en este sentido, a lo bueno dentro de la película, es el santo Sebastián. Así pues, antes de que sepamos que a Corisco le llaman el Diablo Rubio, nos señalan que él es la antítesis del santo Sebastián, él es el Diablo. Esta ambigüedad acerca de quién es Dios y quién el Diablo, quién es el mal y quién el bien, ronda la película en diferentes metáforas, especialmente en la que refiere al mito de San Jorge y el Dragón.

Por otra parte, antes de la aparición del cangaceiro Corisco, algunos personajes ya se habían referido a los cangaceiros como una dificultad para el gobierno.

Manuel y Rosa, luego de haber naufragado la esperanza que depositaba Manuel en el santo, recorriendo el sertón sin un destino concreto, y se encontraron con Corisco. La aparición de éste se da en un encuadre análogo que el del santo Sebastián: “hasta que un día, por bien o por mal, en

sus vidas entró Corisco” (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 65’10’’) ¹³, lo cual señala nuevamente la dicotomía ambigua, ya presente desde el título, de Dios y el Diablo como clave interpretativa.

Antes de entrar Corisco en escena se realiza un paneo que recorre unos cactus mientras de fondo suenan disparos. Desolación, aridez y violencia. El plano secuencia muta a un plano general en que se nos muestra una masacre perpetrada por Corisco y sus lacayos. Suenan de fondo unos rezos, al parecer, de parte de las víctimas. Esta lejanía (plano general) con respecto a los hechos que están sucediendo, no nos permite la empatía con el sufrimiento de las víctimas. Es algo que simplemente sucede en la lejanía física y espiritual de nuestro punto de vista, aunque esto no omite la crueldad de lo que ocurre.

Corisco es un hombre blanco, barbado y con un atuendo particular. La percepción de un hombre blanco en Latinoamérica lleva inscrita¹⁴ la noción de toda una aculturación, la comprobación de un elemento histórico: el colonialismo. El pecho de Corisco está cruzado por municiones. Aparentemente preparado para la batalla. También posee una espada aguja, a la cual él señala como la “lanza de San Jorge”¹⁵. La imagen de Corisco agrade visualmente¹⁶. Nos

¹³ La entrada del santo Sebastián en la película, por parte del narrador, es así: “hasta que un día, por bien o por mal, entró en sus vidas San Sebastián. Tenía la bondad en los ojos y a Jesucristo en su corazón” (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 3’51’’)

¹⁴ “A toda conciencia imaginante acompaña un sentimiento peculiar” (Cofré, 1990, p.145).

¹⁵ Vuelve aquí la ambigüedad al reconocerse Corisco como parte del ejército de Dios, aunque sus hechos sean evidentemente malvados.

¹⁶ Es necesario la descripción física del personaje, aunque dicha descripción no contenga de por sí la poeticidad, sino en cuanto refiere a algo más.

sentimos amenazados por su ser. Por su vestimenta podemos concebir que se trata de un sujeto de otra cultura, o al menos, tal vez, de otro tiempo.

Evidentemente nos encontramos con el mal. Aunque ya antes hubiéramos sido testigos de otra masacre, en este caso, y por el encuadre ya señalado que brinda el narrador, no podemos dejar de considerar a estos sujetos bajo el rótulo de “el Diablo”.

Un *zoom in* nos deja ver un poco mejor a este estridente sujeto. Al parecer, la mujer a la que toca rechaza los hechos sucedidos. Los movimientos del sujeto (Corisco) son en exceso teatrales. Su vestimenta y su quinesia son vistosos. Sus excesivos movimientos manifiestan un profundo compromiso con lo que dicen sus palabras.

Lo primero que pronuncia, mientras da vueltas sobre sí mismo, nos revela una misión que se ha planteado: no dejar al pobre morir de hambre, la promesa a su padrino Cícero.

Manuel y Rosa se encuentran escondidos observando el ritual sangriento y las palabras de Corisco. Rosa, un poco más prudente, pretende huir. Manuel la detiene diciéndole “es mi San Jorge, Rosa”, como queriendo aferrarse, al igual que sucedió con el santo Sebastián. Así, Corisco es referido como otro tipo de esperanza, aunque sea la antítesis de la opción dada por Sebastián.

La dicotomía escribe así al personaje de Corisco: mientras Sebastián apelaba a la quietud y resignación, él es entera praxis, no necesariamente praxis que deviene de la reflexión: sus palabras “no dejar al pobre morir de hambre” (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 66’49’’) nos revelan cierta irreflexión en relación con lo que realmente hace. No deja al pobre morir de hambre, lo asesina.

La siguiente escena muestra a Corisco queriendo reconfortar a Dadá, su pareja. Quiere que deje de sufrir, al parecer por la muerte de “Maria Bonita” y “Lampiao”¹⁷. Aunque Lampiao murió, Corisco expresa que su espíritu está vivo en su cuerpo, es decir, que sus ideas perduran en su ser. Esto ocurre en un primer plano, de manera que eso que dice Corisco nos exige mayor atención.

Sus palabras, luego de señalar que Lampiao vive en él, son: “Cangaceiro de dos cabezas... una adentro, la otra afuera. Una matando... la otra pensando” (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 68’22’’). Esta frase nos vuelve a recordar la ambigüedad y la dicotomía entre dos posiciones, una racional y una irracional desahogada por la praxis.

Corisco se propone “arreglar el sertón”. Dice luchar contra el “gigante de la maldad” que está al servicio del gobierno. Se compara con San Jorge. Dice que el santo le prestó su lanza mítica para matar, precisamente, a ese “gigante de la maldad” que devora al pobre para engordar al gobierno. Con esto se propone la analogía con el mito de San Jorge, reconociéndose Corisco su instrumento, como salvador y esperanza.

Corisco en su discurso señala que, mientras su lanza es para luchar contra el “gigante de la maldad”, su fusil es para no dejar al pobre morir de hambre (Mendes, dos Santos y Rocha, 196). Esta circunstancia conlleva poeticidad. Se trata de algo de entrada inaceptable según nuestra valoración de la vida. Matar al pobre para evitar que muera de hambre parece una solución siniestra, sin embargo, esto sólo señala cierta inmoralidad: ¿es acaso mejor dejar que muera de hambre?

¹⁷ Lampiao, llamado Virgulino Ferreira da Silva, fue también un cangaceiro. Se trata del cangaceiro más conocido e importante de la historia del nordeste brasileño. Su esposa fue Maria Bonita.

En ese momento llega Manuel. Al contarle que Antonio das Mortes asesinó a Sebastian (aunque realmente haya sido Rosa), Corisco entra en cólera. El gobierno ha matado a Sebastián y a Lampiao. A esta agitación por las malas noticias le sigue otra escena de calma: Dadá y Rosa se miran con curiosidad, tanta, que inevitablemente deviene el homoerotismo.

Este plano secuencia que nos mostraba a Dadá y a Rosa luego sigue al ciego Julio que llega al encuentro de Corisco, el cual lo amenaza con su lanza. El ciego le responde a Corisco que “saque al demonio del cuerpo” (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 71' 03''). A Corisco le interesa saber quién es Manuel. Luego de que el ciego lo calma le cuenta lo que ha ocurrido. Corisco también le cuenta que Lampiao y Maria Bonita han sido asesinados hace tan solo tres días. Vemos a Corisco bastante afligido, dice: “sólo de pensar me duele el alma. Y el dolor crece con este sol” (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 72'25'').

Mientras Corisco expresa su sufrimiento, la cámara se mueve para centrarse en Manuel. De fondo suena una canción que recuerda a Maria Bonita. La cámara, vuelve sobre Rosa y Dadá. Vale recordar que no ha habido cortes, es decir, se conserva la fuerza expresiva del plano secuencia mostrando un contraste entre dos situaciones: la narración acerca de los problemas que afligen a Corisco, y el homoerotismo entre Dadá y Rosa (al volver la cámara a ellas vemos a Rosa acariciando el rostro de Dadá).

Durante este largo plano secuencia que termina nuevamente en Dadá y Rosa, mientras se muestra la cara de preocupación de Manuel, las palabras de Corisco se oyen de fondo. Sus palabras reflejan un dolor intenso¹⁸.

En la siguiente escena Corisco pregunta por la posibilidad de que hayan soldados cerca. Inmediatamente cae en cuenta de que eso es una revelación, que había soñado que ese era el final, que morirían ese día. Corisco preguntó “¿cómo morir?”, a lo que parece responderse “¡estás loco! La toma cambia a un plano general por medio de un *zoom out* (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 73’ 44’’). Sin embargo, algo se ha revelado: parece que realmente en el cuerpo de Corisco habitan dos, pues habla solo.

Entre estas dos personalidades que lo habitan una parece señalar que aún hay esperanza mientras la otra que no hay nada por hacer: “cuando yo soñare no habría nada más por hacer”, Corisco soñó que el diablo disparaba a Virgulino dos veces, una en cada ojo. Luego de recuperar la cercanía del primer plano, se nos muestra solamente media cara de Corisco, como si ahora le correspondiera responder a Virgulino que lo habita: “deja esa mala suerte. ¿Quién acertará en mi ojo?”.

Vemos pues una discusión de dos personas en un mismo cuerpo. Uno más creyente de las señales brindadas por el sueño, otra más pragmática (Corisco y Lampiao respectivamente). Lampiao amenaza a Corisco si acaso lo pretende traicionar. Corisco señala que no es la hora de él sino la de Lampiao, que pervive en él.

¹⁸ “El lenguaje no es medio mecánico y neutral, sino revelación continua de nuestro ser íntimo” (Pérez La Rotta, 2003, p.148)

A continuación Corisco narra al ciego Julio una batalla perdida en la hacienda de Virgulino¹⁹, en donde, aunque mandó una nota con sangre al comisario en muestra de su voluntad de venganza por la muerte de Lampiao, reconoce que perdió la batalla, pues sólo le quedaron dos hombres para enfrentar, según él, a más de mil soldados.

Manuel le pide a Corisco que le permita entrar a su grupo de cangaceiros. Lo hace principalmente por vengar a Sebastián, además de señalar que no tiene nada más que hacer. Todo está perdido. Solamente queda la lucha a muerte como camino posible. Corisco le agradece a San Jorge como si el santo le hubiera mandado a Manuel, un hombre valiente, como él, del que precisaba. Corisco bautiza a Manuel como Satanás. Corisco señala que deben ir a agarrar al terrateniente Calazás, e inmediatamente parten.

La siguiente escena muestra a Corisco y su grupo de cangaceiros asesinando y destruyendo en el hogar de Calazás. Se nos muestra un desaforado interés por la destrucción que revela cierta incapacidad para aprehender esos objetos realmente, es decir, el consumo (de Manuel) y la destrucción (de todos) es excesivo por cuanto no se puede tener realmente. Otra forma de dominar esa realidad. Corisco mira con deseo a una de las víctimas de la incursión. Se detiene un momento para ver a Dadá como indicándole el acto de violación que realizará, a lo cual Dadá, con su cuerpo, expresa desaprobación.

En la siguiente escena presenciamos varias circunstancias paralelas: Dadá y Rosa se interesan por una prenda de matrimonio y los objetos de la casa; el ciego Julio anda como sin

¹⁹ Aunque históricamente Virgulino y Lampiao son la misma persona, Corisco tilda a Virgulino de traidor y a Lampiao como motivo de la venganza.

rumbo; Manuel toma y come en desmedida; y Corisco besa a su víctima con violencia. Mientras Manuel se detiene para ver una cruz, se escuchan los gritos de la víctima de Corisco.

Corisco le dice a Calazás que su esposa espera un “hijo de cangaceiro”, lo cual confirma la violación. Manuel, quien había estado entretenido con la cruz, paseándola y tal vez rememorando la esperanza que sentía junto al santo Sebastián, es confrontado por una oposición. Corisco le pide a Satanás (Manuel) que le “corte la hombría a ese cornudo” (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 82’ 12’’). Manuel mira como con duda. Justamente se encontraba en una situación paradójicamente distinta: anhelando la esperanza que le brindaba Sebastián. Sin embargo, aunque con duda, Satanás deja a un lado la cruz y obedece a Corisco. Mientras, Corisco saquea la casa.

En la siguiente escena Corisco aparece con su víctima (el terrateniente Calazás), atravesándolo con su espada. Se nos muestra la duda de Manuel. La propuesta de Corisco es contraria a la de Sebastián. Se trata de la extrema violencia ejercida contra el terrateniente, el opresor signo de la desigualdad.

Mientras Corisco tortura al terrateniente, se muestra a Dadá y a Rosa nuevamente juntas, intercambiando regalos. La música señala que algo perverso ocurre, aunque no lo veamos. Luego de haber cometido esa violencia de la cual ninguno de los demás participaba directamente, Dadá se acerca a Corisco para pedirle que dejen esa vida y huyan. Para Corisco no hay para donde escapar, él precisa acabar con el mal. Vengar su sufrimiento. Cuestión, para él, de justicia.

Manuel, dirigiéndose a Rosa, propone acabar con Corisco. Rosa, que aparentemente no había tomado posición alguna con respecto a Corisco luego de conocerlo, rechaza tal proposición. Golpea a Manuel. Llega Corisco a ayudarlo y llama a Manuel hombre débil. Corisco le reclama a

Manuel el hecho de haber buscado a Sebastián. Manuel refiere que lo hizo porque el santo le ofrecía justicia. Corisco le responde que si acaso él no es más justicia que Sebastián. Aquí somos testigos de la dicotomía que varias veces se plantea: dos formas de buscar la justicia: la pasividad religiosa y la excesiva acción violenta.

Manuel le dice a Corisco, en un encuadre de primer plano, que no se puede hacer justicia derramando sangre. Corisco señala que lo que ha realizado es justicia por cuanto el padre de Calazás lo golpeó cuando era un niño. Había estado esperando veinte años para hacer *su* justicia. Aquí se plantea la venganza que perdura en el cuerpo del hombre a pesar del tiempo así se perciba como algo malo: “mi destino está tan sucio que no lo lava ni toda la sangre del mundo” (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 89’38”). Con esto también se señala que se acepta el destino fatal, es decir, que, ya que se ha tomado el destino del pecado, ha de llevarse hasta sus últimas consecuencias.

Para Corisco, Manuel es un ángel, es decir, tiene la posibilidad de salvar su destino (a diferencia de él que se ha resuelto como encarnación del pecado, encarnación del mal para realizar la venganza contra el opresor). Por esto le pide a Manuel que huya si él muere. Corisco señala su muerte simbólica: “Virgulino murió de una sola vez. Corisco murió con él” (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 90’17”). Es decir que, lo que ha quedado de pie luchando, no tiene otro fin que “desarreglar lo arreglado” (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 90’38”). Sólo queda praxis sin razón: un excesivo movimiento que devela antes que nada la necesidad de darse él mismo, impulsado en primer lugar por la venganza, “hasta que el sertón se haga mar... y el mar se haga sertón”, señal indudable de lo utópico como guía para la liberación.

Cambia el contexto para mostrar a Antonio das Mortes y su intensa voluntad de asesinar a Corisco. El ciego Julio intenta convencerlo de lo contrario, pero Antonio está decidido a cazar al Diablo Rubio. Los motivos de Antonio son algo ambiguos: quiere apresurar una guerra que se dará sin la ceguera de Dios y del Diablo (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 96'00''), por lo que necesita acabar con Sebastián y Corisco, y luego morir él.

En la siguiente escena el ciego Julio avisa a Corisco que Antonio va tras él. Dadá intenta convencer a Corisco de huir, Corisco responde que “la paz sólo se encuentra en la muerte, en el cielo... cercado de ángeles” (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 98'28''). Así, señala a la muerte como única posible reivindicación de su ser. Como el destino ineludible. Corisco, con una fe excesiva, paradójicamente, cree que Cícero lo protege. Es paradójico por cuanto, aunque acepta la muerte como su destino, cree que Cícero lo protegerá. Quiere enfrentarse a Antonio de hombre a hombre, de Dios a Diablo (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 99'02'').

En este punto se hace más explícita la analogía del mito de San Jorge: “es el capitán Corisco contra el Dragón de la riqueza” (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 99'07''), tomando Corisco la posición de San Jorge, de liberador. Corisco acepta la posibilidad de su muerte, pero guarda sus esperanzas en una lucha perpetua contra la maldad: “si muero, otro nacerá. Sólo San Jorge no puede morir, el santo del pueblo” (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 99'14''). Corisco se reconoce como instrumento de una misión que lo trasciende a la cual simboliza con San Jorge.

Manuel le dice a Corisco que entregará su vida, que Sebastián y Virgulino son también encarnaciones de la misma misión. Corisco le dice que el santo no valía nada, a lo que Manuel, ofendido, le dice que Sebastián era mejor que Virgulino, lo cual también ofende profundamente a

Corisco. Aunque Corisco amenaza a Manuel con matarlo, Manuel está dispuesto a todo por defender a Sebastián.

Corisco le narra a Manuel lo que sucedió cuando cargó a Virgulino agonizando en su espalda. Virgulino le dijo a Corisco “rompí todo y no nació nada. Tampoco nada nacerá” (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 101’01’’). Se trata de la confesión de que su excesiva praxis de violencia no tiene otro fin más que dar cuenta del inconformismo, no construye, destruye. Que, a fin de cuentas, “la paz sólo existe en la muerte” (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 101’12’’). Mientras se nos muestra a Rosa y a Dadá, Corisco dice que ese día encontraron a Sebastián, el cual ayudó a Virgulino y le pidió abandonar todo. Vemos a uno de los cangaceiros afilar un machete. Corisco cuenta que Virgulino no le hizo caso al santo, que invocó a Cícero, a lo cual Sebastián dijo que éste era enemigo de Dios, que Dios era él.

En un primer plano de Corisco, éste cuenta que, ante el intento de Sebastián de cambiar las armas de Lampiao por una cruz, éste escupió y golpeó al santo. Corisco dice que “en esta tierra un hombre sólo vale cuando toma las armas para cambiar el destino” (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 102’40’’). Para él, aunque sin esperanza alguna de ver con sus ojos la aniquilación de la injusticia, la esperanza sólo pervive en la acción violenta.

Dadá dice que Virgulino también era pequeño. Corisco protesta. Se trata de la defensa, cada uno por su parte, de sus respectivos ídolos: Manuel a Sebastián; Corisco a Lampiao. Lampiao, en el cuerpo de Corisco, reconoce que tiene miedo: miedo del infierno por las almas en pena que corto, miedo de la oscuridad de la muerte, y que, por tanto, la afirmación de Dadá es verdad (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 104’01’’).

Corisco se prepara para el último encuentro: manda a Dadá a buscar a su hija; manda a Manuel a ver con cuántos hombres se mueve Antonio das Mortes. Una vez Manuel, Dadá y los otros dos cangaceiros se han marchado, Rosa se acerca y rodea a Corisco. Se siente seducida por la valentía de Corisco. Se besan, se consumen en la pasión mientras la música nos señala un momento idílico.

Al volver Dadá, le cuenta a Corisco que han matado a su hija para que pagara sus pecados. Manuel le dice que no hay forma de escapar, que Antonio se comprometió a entregar su cabeza al presidente y están rodeados. Ante dicha situación, Corisco les entrega a sus dos fieles cangaceiros el oro y les dice que se vayan. Se quedará solo para enfrentar a Antonio. Rosa lo mira con admiración mientras Dadá se lanza a abrazarlo.

Corisco le pregunta a Manuel si se quedará o huirá. Manuel deja la respuesta en manos de Rosa, la cual le dice que está con él para vivir a su lado. Manuel le promete un hijo para unirlos más. Rosa, sin mirarlo a la cara, afirma que tendrán un hijo, claramente pensando en la posibilidad de haber quedado embarazada de Corisco.

Corisco, en un primer plano, y utilizando la “lanza de San Jorge” para persignarse, se prepara para enfrentar la muerte. Pronuncia una oración cristiana con la cual busca protegerse. Al final su rostro queda dividido por la lanza, una parte oscura, la otra con luz. Dios y el Diablo encarnado.

En la siguiente escena aparece Antonio buscando con la mirada a Corisco, mientras, de fondo, suena una canción del ciego Julio narrando la lucha del Dragón de la Maldad contra el Santo Guerrero. Al encontrar a Corisco, Antonio, antes que dispararle, prefiere ser descubierto para darle

aviso a Corisco. Para que la lucha fuera más justa. La canción que suena de fondo narra el mundo interno de Corisco: “no soy pájaro para estar en prisión [...] No me rindo, no. Ni a teniente ni a capitán. Me rindo sólo en la muerte aferrado a mi parabellum²⁰” (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 115’21’’).

Antonio persigue a Corisco. Corisco se queda sin munición y arroja su arma. Dadá es herida en la pierna. Corisco intenta ayudarla, pero en ese momento es alcanzado por Antonio. Aquí viene una de las escenas más poéticas: al estar Antonio frente a él y decirle que se rinda, Corisco, en lugar de siquiera pensarlo, se entrega desafiante ante tremendo destino. Se juega con varios planos en que Corisco mira directamente a la cámara como desafiando al espectador en el lugar de Antonio. Mira realmente a los ojos de la muerte con valentía.

Antonio le dispara a Corisco tres veces. Corisco gira sobre sí mismo mientras grita. También se escuchan los gritos de Dadá ante este hecho. Corisco, antes de caer muerto, grita “más fuertes son los poderes del pueblo” (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 116’35’’) señalando que su muerte no acabaría con el inconformismo que precipitó su ser, que el poder del pueblo llevaría a cabo su misión porque es más fuerte el *pueblo* que un particular ser.

La película termina con el canto del narrador. Antonio corta la cabeza de Corisco, Dadá herida, y Manuel y Rosa huyendo. El ciego canta: “el sertón se hará mar, y el mar se hará sertón” (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 116’52’’): la misión incompleta de cambiar las circunstancias injustas, que, aunque parezca utópica, dirige a los miserables en el camino a liberarse.

²⁰ Palabra latina que quiere decir literalmente “para la guerra”.

“Mi historia está terminando, ¿verdad o imaginación? Espero que hayan aprendido esta lección... que estando mal repartido este mundo anda mal. Ni de Dios ni del Diablo. Que la tierra es del hombre, ni de Dios ni del Diablo” (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 117'08”) Mientras corrían Rosa y Manuel, Rosa se cae y Manuel sigue solo su camino. Antes de terminar la película el desértico sertón se torna mar mientras suena una música apocalíptica de fondo.

2. Análisis

A continuación, con el fin de hacer más orgánico el análisis, y respondiendo a los postulados del método fenomenológico, se subdividirá dicho análisis en diferentes temáticas partiendo de la descripción fenomenológica que nos reveló algunos rasgos que se deben pensar con mayor profundidad.

2.1.El sertón o la suspensión de la ley.

Para empezar, antes de proceder con el tema que señalo, es necesario reconocer en el sertón la manifestación de la colonialidad. La región del trópico suele identificar a los países sometidos a la colonialidad. Este hecho es reconocido y justificado por autores eurocéntricos como algo natural que le es específico al trópico. Gourou, por ejemplo, señala que, a la región tropical, le es connatural la incivilidad: “son elementos culturales preparados en regiones extratropicales los que aseguran y asegurarán el progreso de las regiones tropicales hacia una población más numerosa y una civilización superior” (Césaire citando a Gourou, 2006, p.29).

Se justifica así el colonialismo al considerar a la región tropical como impedida para llevar a cabo por sí sola una civilización. Como si ésta demandara ser colonizada por su propio bien. Es necesario tener en cuenta esto porque, aunque Glauber Rocha tal vez no lo pensó, este hecho configura un ambiente diferente en la mirada del espectador: la del reconocimiento de la identidad por parte del latino que ve; y la del reconocimiento de la diferencia por parte de los países extratropicales.

Por otra parte, además de que el sertón se caracteriza por una suerte de estética del sur, es decir, con evidente carácter de periferia, reconocemos la movilidad que ejerce la modernidad y el

centro contra ella: “la modernidad concibe a la “provincia” como desfase a ser absorbido y superado por el ritmo expansivo de la racionalidad de la metrópolis” (Richard, 1989, p.40). Siendo que la modernidad franquea constantemente a la provincia, en *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* vemos justamente lo contrario: el universo impenetrable del sertón, ese universo diegético desértico, pareciera imposible de subsumir por la modernidad. Allí perviven aún rasgos mitológicos capaces de subvertir los ideales modernos: la violencia es la norma, el abandono la cotidianidad.

La estética propia del universo diegético de *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*, en donde se mueve el cangaceiro, puede ser caracterizada como un espacio en el cual la ley y la norma están suspendidas²¹. No existe la presencia del Estado explícitamente para ejercer su poder. Además, su vacío no solamente se representa por la ausencia de las instituciones, se trata de un espacio en que parece no haber futuro. La aridez del sertón retrata la impotencia espiritual de los personajes para hallar soluciones que el Estado y la razón puedan reconocer: sólo les queda como posibilidades manifiestas la fe ciega en la salvación trascendental; o la violencia como una causa a la cual entregarle la vida sin esperar salvación alguna.

En efecto, no hay futuro posible en el sertón que no subvierta la norma que emana del *centro*. Toda posibilidad es irracional: el fanatismo religioso con sus esperanzas extraterrenales;

²¹ A propósito de esto, Boaventura de Sousa Santos dice que, “en su constitución moderna, la colonialidad representa, no lo legal o ilegal, sino lo sin ley” (2013, p.p.35-36). El *pensamiento abismal* al que se refiere de Sousa divide el mundo en dos: de un lado del abismo se encuentra lo legal e ilegal; del otro lado todo es difuso, es el lugar del hambre y la pobreza. *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*, en la figura de Corisco, se apropia de ese lado del abismo: de lo incognoscible.

la violencia como una lucha exasperada contra el sistema. En el primer caso, la esperanza es ultraterrenal; en el segundo, no importa morir en el proceso, ni siquiera si la causa saldrá victoriosa.

El cangaceiro vive en un espacio ontológico en donde la *justicia* queda fuera de un posible marco institucional. La justicia entendida como ejercicio del Estado, no como condición moral de la subjetividad. En primer término, porque el sertón, ese espacio árido e infértil, hace evidente el abandono del Estado, su incapacidad para abarcar la amplia geografía positivamente. Segundo, porque al abarcarlo sólo lo hace con su negatividad: la violencia (la mano negra, Antonio das Mortes). Así la situación, no se puede esperar que ninguna institución encarne la justicia. No se puede esperar que se ordene desde el exterior el espacio moral.

¿Desierto inmoral? Su vaciedad lo transforma en un lugar por antonomasia moral: allí el bien y el mal se desarrollan sin represión. Allí se puede *ser* libremente. La moralidad o inmoralidad sale a flote, no la hipócrita moral que nace en y desde la represión.

La mayoría del tiempo el sertón y su vaciedad institucional dan lugar a estrepitosos desarrollos: la ausencia del Estado positivo configura la miseria y la naciente búsqueda de sentido más allá de lo dado (Sebastián y Corisco); mientras su presencia negativa —la mano negra de los gobernantes (Antonio das Mortes)— constituye al sertón como un espacio en donde, ni el Estado ni el delincuente (Corisco), aceptan una norma, ni una ley impuesta que los determine. Nos encontramos en soledad con nuestras decisiones. La soledad del sertón deviene en una moral impía.

En este espacio es en donde Corisco despliega su violenta presencia. ¿El sertón revela su inmoralidad? No. El sertón permite que la búsqueda de la verdadera justicia se constituya un imperativo.

2.2. Corisco como encarnación de un pensamiento fronterizo.

Podemos entender al *pensamiento fronterizo* como el pensamiento que, habiendo sido relegado a la exterioridad, al *no ser*, se hace presente. En otras palabras, “la idea del pensamiento fronterizo surgió para identificar el potencial de un pensamiento que surge desde la subalternidad colonial” (Mignolo, 2003, p.50), que reconoce la colonialidad pero no se subyuga a esta, la critica.

El pensamiento fronterizo hace patente la fuerza crítica del pensamiento sometido a la colonialidad. “La fuerza y la energía del pensamiento decolonial estuvo “ahí”, en la exterioridad, en lo negado por el pensamiento imperial/colonial” (Mignolo, 2007, p.44). Corisco puede ser interpretado como pensamiento fronterizo en tanto es la no imaginada reacción del colonizado. Es la crítica desbordada que se hace enteramente praxis.

Lo que engendra el pensamiento fronterizo es precisamente la diferencia imperial/colonial, por lo que el *pensamiento fronterizo* no es “connatural a un sujeto que habita la casa del imperio, [pero sí lo es] en la formación de sujetos que habitan la casa de la herida colonial” (Mingolo, 2007, p.35). De ahí que consideremos a Corisco como encarnación de dicha crítica epistémica: Corisco no tiene nada que perder, tiene simplemente la efervescencia de la necesidad del cambio, su vida entera, su hogar, es la herida colonial.

Enrique Dussel reconoce este protohombre: “la inteligencia filosófica nunca es tan verdadera, válida, clara, tan precisa como cuando parte de la opresión y no tiene ningún privilegio

que defender, porque no tiene ninguno” (2011, p.21). El lugar y personaje representado por Rocha no nos parece casual: es, evidentemente, la periferia la que puede decir tantas verdades, escupir a la cara del sistema y reclamar por su irracionalidad primordial. Se trata de una historia de miserables, de Corisco que no tiene nada que perder al entregar su vida a una causa que él mismo no logra racionalizar.

Aunque casi acabado, Corisco no abandona la convicción de que debe entregar su vida. Sus palabras, su sed de venganza, simbolizando cinematográficamente el pensamiento crítico que surge en la periferia (Dussel, 2011). Paralelo a su forma subjetiva de enfrentar la lucha, no podemos obviar otros elementos estéticos que Rocha le adhiere: es un creyente cristiano, y es un cangaceiro, forma mítica del nordeste brasileño.

En Corisco vemos la reivindicación de la cultura popular como génesis subjetiva de un pensamiento fronterizo. Dicha reivindicación puede ser entendida si se comprende que “la cultura popular, lejos de ser una cultura menor, es el núcleo más incontaminado e irradiativo de resistencia del oprimido contra el opresor” (Dussel, 2011, p.152). Éste es, como vemos, el caldo de cultivo de la resistencia ante la totalización racional del centro: “la exterioridad de la cultura popular es la mejor garantía y el núcleo más incontaminado del hombre nuevo” (Dussel, 2011, p.147). Corisco no pretende superar la mitología de la cultura popular para dar paso a la liberación. No es un obstáculo, es fundamento de la mismísima liberación. Lleva en sus hombros el peso de lo popular.

2.3.El hambriento/epifenómeno y el bárbaro/Otro radical.

En tanto que “el espacio del planeta dentro del horizonte ontológico es el espacio controlado por el centro” (Dussel, 2011, p.18), el pobre, como *ser* fuera de la totalización

ontológica del mundo, se constituyen en epifenómeno, emerge de la exterioridad. El pobre no es realmente comprendido como parte de la explicación racional del mundo.

La razón es la capacidad especulativa humana por la que se ve o descubre lo que los entes son y en lo que el mundo, el sistema o totalidad, consiste [...] pareciera que más allá de la razón está la irracionalidad, sin embargo, más allá de la razón, además de lo irracional, está la exterioridad del otro que no puede ser comprendida del todo ni acabadamente por ningún mundo ni sistema (Dussel, 2011, p.p.85-86)

Mignolo explica esta situación en otras palabras:

¿Cuál será la casa del africano actual, la casa que habitaba Césaire cuando escribió *Discurso sobre el Colonialismo*? [...] Seguramente no será el Espíritu Absoluto, puesto que fue precisamente el Espíritu Absoluto quien los deja sin casa, sin morada, sin sensualidad y sin epistemología (Mignolo, 2006, p.209).

La casa que habita el pobre, el colonizado, es un *no lugar*. No es que realmente no tenga su lugar, sino que es invisibilizado. Su *locus* es lo no comprendido y, por ello, lo fantasmal. Por eso el hambre del pobre revela la existencia de un *mundo otro* antes ignorado. Y con esta revelación amenaza al sistema, ya que el rostro de los pobres delinea su irracionalidad, y pone en evidencia la locura del sistema que mata a sus propios hijos.

Sin embargo, las estéticas coloniales han convertido el hambre del pobre no en un hecho capaz de transgredir la totalización del sistema, sino en cierta complacencia del colono. Ya no se nos revela el pobre como epifenómeno, como subversión, sino como racionalización y estetización placentera elaborada para el centro.

Lo que nos interesa señalar aquí es que Corisco reivindica la posibilidad del rostro del pobre como subversión. El camino elegido es inverso: mata al pobre. Antes de seguir con este razonamiento es necesario comprender la presencia fenoménica de Corisco como un *Otro radical*.

La representación de Corisco pretende escapar de la totalización del mundo ejercida por la razón burguesa. Él es el bárbaro, el Otro radical, lo desconocido. También, como el pobre, la epifanía, pero que, para expresarse como exterioridad del sistema, se revela antes como violencia. Corisco encarna la otredad más radical, la que señala Sartre: “para el sistema de injusticia “el otro es el infierno”” (Dussel citando a Sartre, 2011, p.82).

El sistema-mundo al homogeneizar a las personas busca evitar ante todo tener que confrontar a la otredad. Sin embargo, en la construcción de esta Otredad se edifica su propia identidad. Corisco no es *un otro* construido, es la deconstrucción del otro que para reivindicar su Otredad ha de ser un desconocido en primer lugar para sí: en el cuerpo de Corisco perviven dos, habla consigo mismo, se contradice. Hace algo para luego estar en desacuerdo.

“El otro como otro, es decir, como centro de su propio mundo (aunque sea un dominado u oprimido), puede decir lo imposible, lo inesperado, lo inédito en mi mundo, en el sistema” (Dussel, 2011, p.84). Corisco reivindica precisamente la profundidad de la otredad: no sólo dice lo imposible, hace lo impensable.

El rostro de una persona se revela como otro cuando se recorta en nuestro sistema de instrumentos como exterior, como alguien, como una libertad que interpela, que provoca, que aparece como el que resiste a la totalización universal. No es algo; es alguien (Dussel, 2011, p.78).

Podemos señalar a Corisco como alguien que indefectiblemente resiste a la totalización del mundo. Su resistencia a la totalización se da en dos direcciones: por un lado, su mitología, su intrincada forma expresiva; por otro, la violencia en que se demuestra la voluntad de liberación: “el que lucha por la liberación del pobre afirma prácticamente que el sistema es injusto, que no es divino” (Dussel, 2011, p.159). La transgresión de Corisco es precisamente el señalar que el sistema-mundo debe ser cambiado, arriesgando hasta su propia vida.

“Para el capital el otro como enemigo es el sujeto libre de trabajo que puede siempre, potencialmente, no vender más su trabajo, y constituirse en contradicción absoluta” (Dussel, 2011, p.93), en estorbo para la razón instrumental. El cangaceiro Corisco, además de constituirse en este tipo de contradicción señalada por Dussel, va más allá, lleva al extremo la opción de contradicción: él es el bárbaro e irracional.

Si comprendemos con Mignolo que la categorización de lo bárbaro es lo extraño, “feroz, desordenado y con signos de degeneración irracional y costumbres desorbitadas” (2003, p.36), en consecuencia, podemos señalar a Corisco como la reapropiación de lo bárbaro. Consideramos aquí esta reapropiación ante todo como un recurso poético para encaminar el discurso liberador.

La posición de Corisco es la posición del bárbaro. Interpreto que no se trata de una apología al bárbaro sino de tomar al barbarismo como símbolo. Cualquier lucha en otra dirección exigiría, de parte de la mirada del *centro*, la exigencia de racionalidad (y no es que no se pueda realizar, sino que su realización actuaría como legitimación de la jerarquía impuesta por el pensamiento eurocéntrico). Rocha propone aquí la reafirmación de ser, en efecto, el Otro del civilizado.

Una vez comprendida la posición de Corisco como reapropiación de la otredad radical, del bárbaro, podemos proseguir con nuestro razonamiento inicial. Durante el filme vemos — especialmente en la masacre perpetrada por Antonio das Mortes— múltiples rostros de la pobreza que nos interpelan, que muestran en sus rostros una verdad no reconocida por la ontología totalizante del centro.

Sin embargo, debemos reconocer aquí, en posición fenomenológica, un hecho: en la expectación del cine nos sentimos seguros. Aunque el cine sea reproducción de la realidad tal y como se nos da en la cotidianidad, hay un momento infranqueable: la seguridad de ser el espectador por encima de-. En el filme, el rostro del pobre no interpela ni se reconoce como epifenómeno, nuestra mirada reduce su patetismo a ficción.

¿Cómo lograr superar este obstáculo? Rocha recurre a la moralidad. Nos hiere la concepción de lo adecuado. Corisco mata al pobre para salvarlo de morir de hambre. Corisco, que encarna al *Otro radical* (por cuanto no puede ser abarcado por la razón), tiene un tratamiento particular con los pobres y hambrientos. Dicha forma que nos muestra la narración revela otra manera, aún más visceral, de hacer presente al pobre, de hacerlo epifenómeno en el cine (lugar en que la mirada burguesa se suele sentir protegida, pues “es sólo ficción”).

¿Qué hace Corisco con el hambriento, exterioridad de la totalización sistema-mundo?
Corisco asesina al hambriento

Al matar al pobre, Corisco, siendo también exterioridad, ejerce una violencia horizontal para revelar la violencia primordial: la de la cosificación del pobre. Aquí percibimos dos cuestiones en cuanto a una narrativa poéticamente decolonial: en primer lugar, una irreflexión: el desuso de

la razón con la que el *centro* juzga y espera ser juzgado. En segundo lugar, genera escozor en la mirada burguesa el tema del hambre.

El hambre suele ser sólo un lenguaje con el cual el colono ejerce su dominio (Escobar, 2007). Mientras el colono no ve el rostro del hambriento, todo va bien. Pero, ¿y qué si se vuelve indolente, si el pobre pasa de revelarse como epifenómeno para volverse mero fetiche? Consideramos que esto es precisamente lo que supera Rocha. Dussel decía del hambre que:

el hambre del oprimido, del pobre es un fruto del sistema injusto. Como tal no tiene lugar en el sistema. En primer lugar, por su negatividad, falta-de, no-ente en el mundo. Pero, fundamentalmente, porque saciar estructuralmente el hambre del oprimido es cambiar radicalmente el sistema. En tanto tal el hambre es la exterioridad práctica o la trascendentalidad interna más subversiva contra el sistema (Dussel, 2011, p.80)

Tenemos que reconocer aquí, como ya dijimos, nuestra posición como espectadores, situación de la que medianamente somos conscientes al ver un filme. Situación que también justifica una mirada cosificada al otro, a su hambre. Corisco mata al hambriento y con ello señala nuestra inmoralidad: es evidentemente malvado, ¡mata al hambriento!, y ¿por qué nos sentimos tan mal? ¿Acaso es mejor dejar que el pobre muera de hambre? El razonamiento de Corisco importa poco. Lo que interesa señalar es que Corisco, al matar al pobre, nos señala nuestra insatisfacción burguesa, nuestra inmoralidad: la violencia *ultraobjetiva* que supone que es mejor esperar a que mueran de hambre antes que matarlos.

No se trata de que realmente sea bueno matar a los pobres para evitarles el hambre, es que, enmarcado como filme, como parte de la poética cinematográfica, este hecho nos ofende al mostrarnos visceralmente esa verdad (la del hambre). Verdad de la que nos sentíamos seguros al estar enmarcada en el cuadro cinematográfico. El hambre es, de por sí, un hecho brutal.

El *Otro radical* aniquila a la *epifanía fetichizada* para liberarla, para hacerla presente como verdadera epifanía. Realmente nos sentimos ofendidos por este desquiciado, pero, ¿por qué no sentirnos ofendidos desde un principio con el sólo hecho de que mueran humanos por el hambre que ha generado el “racional” sistema?

El cine nos permite un acercamiento de por sí fantasmático con la realidad. Nos ubicamos en una mirada imposible: la de la mirada demiúrgica, la del ser no visto. Sin embargo, ante esta mirada demiúrgica en *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*, se revela Corisco como el Otro radical, como epifenómeno. Corisco es la representación del Otro invisto por la mirada del sistema, de la ontología y racionalidad eurocéntricas. Más que simple epifenómeno dusseliano, es un espectro que revela la posición burguesa del observador demiúrgico que esconde/revela la cámara. El cangaceiro Corisco es el *Otro* que la mirada del *centro* no puede cosificar como producto de consumo, como consumo estético que lo satisface de exotismo.

2.4. Violencia indiscriminada y voluntad de transformación.

Es evidente que el cine tiene la facilidad de convertir a la violencia, no ya en un trauma, sino en notas generales de una poética propia del cuerpo. Enmarcado en su ritualidad, el cine logra hacer de la violencia un tema tratable estéticamente. También, en cuanto remembranza histórica del pasado, el cine funciona como rememoración de la violencia, como recordatorio de un tiempo en donde la coyuntura no dejó más escape a la búsqueda racional de la conciencia que reafirmar la irracionalidad de su condición (de hombre colonizado).

El estudio de la violencia no ha de verse aquí como una apología a su inhumanidad. Todo lo contrario: se trata de un intento de comprender a la violencia en tanto acción humana

reivindicativa. Violencia que busca afanosamente la humanidad perdida. El cine, en este caso, permite un acercamiento al objeto de estudio de manera privilegiada. La narrativa audiovisual conjuga diversos materiales de la realidad, que, funcionando en una totalidad, permiten acercarnos al tema “sin quemarnos”, sin arriesgar realmente mucho. Sólo nuestras subjetividades puestas a disposición del desquicio de la violencia en pantalla.

Lo que hace Glauber Rocha es mostrarnos una violencia más allá de la violencia misma, una violencia reivindicativa en tanto recuerda al sistema la irracionalidad de dejar que el hombre viva miserablemente, que muera de hambre. “Violencia que, más que “primitiva”, es en verdad civilizatoria” (Xavier, 2011, párr.27). Esta indiscriminada violencia revela una verdad: la legitimidad de las pasiones irracionales del hombre que buscan señalar su situación inconforme.

La violencia que se dirige del oprimido al opresor también es otra manera en que el primero se hace visible para el “hombre civilizado”. Sólo cuando la excesiva violencia del cangaceiro estorba los proyectos del opresor, es que se torna un tema de discusión: vemos como se discute en torno a él y la necesidad de eliminarlo.

Ya que el colonialismo es esencialmente violencia, sólo la *contraviolencia* puede recordar su estatus de violencia naturalizada. “El colonialismo no es una máquina de pensar, no es un cuerpo dotado de razón. Es la violencia en estado de naturaleza y no puede inclinarse sino ante una violencia mayor” (Fanon, 1965, p.54). Así, el hambriento, el explotado, el colonizado, descubren que, ante el sistema fundador de la violencia primordial, la violencia sistémica, ellos sólo valen por la violencia que emanan (Fanon, 1965). A través de la violencia es que el oprimido se torna visible. También lo señala Corisco: “en esa tierra sólo vale un hombre que se levanta en armas”.

A través de la violencia es que el otro se muestra en su otredad radical, en su insondabilidad. No solamente se reivindica la sustancialidad del otro —como ser esencialmente insondable—, sino que se rebela contra aquellas representaciones románticas que el hombre civilizado se hace del latino. Las estéticas coloniales pueden tomar este tema como simple ejercicio artístico, sin embargo, en Corisco vemos que se reivindica realmente al *Otro insondable*: uno no sabe qué esperar de él, es violento y parece no entender argumentos. Es sólo movido por un afán excesivo de destrucción. En efecto, Corisco es un Otro con toda la fuerza expresiva y sustancial de serlo.

La violencia del cangaceiro Corisco es un elemento constitutivo de su ser en el mundo de *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*. Sin embargo, entendemos esta violencia no como un acto aislado, como violencia *ultrasubjetiva*, sino como la respuesta que explota ante la violencia sistémica que el colonizador ha santificado. Corisco no comprende ni explica las razones de su situación ni la pobreza de los demás, apenas intuye la desigualdad que busca aniquilar violentamente (por ejemplo, la tortura al terrateniente).

La violencia *ultraobjetiva* del filme es percibida implícitamente: desde el desolador ambiente, la cara de los miserables que claman esperanza, la posición de la iglesia y el gobierno como instituciones generadoras de terror antes que de justicia y bienestar. A toda esta violencia implícita Rocha responde a través del cangaceiro Corisco con una violencia mucho más radical: Corisco no entiende, ni le interesa entender, la forma racional de acabar con dicha violencia, solamente encarna la misma violencia del opresor dirigida ahora a ellos.

Sartre señala en el prólogo de *Los Condenados de la Tierra* este hecho:

No es en principio *su* violencia, es la nuestra, invertida, que crece y los desgarrar; y el primer movimiento de esos oprimidos es ocultar profundamente esa inaceptable cólera, reprobada por su moral y por la nuestra y que no es, sin embargo, sino el último reducto de su humanidad [...] la locura homicida es el inconsciente colectivo de los colonizados (Fanon, 1965, p.17).

Corisco es la explicitación de esa violencia reprimida muchas veces por la hipócrita moral del colono. Sólo como locura homicida tiene la oportunidad de verdaderamente hacer sentir incómoda a la mirada burguesa. ¿Si fuera una violencia racionalizada, del oprimido al opresor (sin afectar a los demás oprimidos), es decir, con intereses políticos determinados, tendría tanta fuerza poética? Interpreto que, si fuera así, esto sólo reivindicaría la mirada del colono, la mirada del espectador burgués, como por encima de-, es decir, con posibilidades de comprender la violencia y superarla. La negación de la comprensión mutua entre colonizado y colonizador, entre Corisco y sus enemigos (que sólo guarda espacio para la muerte), se constituye como una violencia poéticamente decolonial.

Como vemos, la violencia que emana del cangaceiro es indiscriminada, afecta tanto a los opresores como a los oprimidos. Esto, como dijimos, revela una de los momentos esenciales para su poética: la violencia que se ejerce racionalmente (que responde a unos fines determinados) puede ser comprendida por el opresor como una esperanza para su mismo fin. Es decir, ante la violencia que se ejerce racionalmente contra un grupo se puede esperar, también racionalmente, que acabe.

La violencia de Corisco es todo lo contrario: su irracionalidad, su indiscriminado movimiento hacia los mismos colonizados, generan pesadumbre en la mirada burguesa: no es posible dialogar con él, acabar la violencia diluyéndola en la racionalidad comunicativa. La

estética violenta de Rocha arrasa con todo. Tanto opresor como oprimidos se ven afectados. “Esa furia contenida, al no estallar, gira en redondo y daña a los oprimidos” (Fanon, 1965, p.17)

Corisco revela sus verdaderos y más sinceros deseos, los de arrasar con todo aquello que no entiende (la degradación del hambre y la miseria) y que se le exige ser comprendido como un hecho racional. La violencia se torna sinceridad extrema, honestidad de la razón que se rebela contra su fetichización. A Corisco no hay que pedirle argumentos, él no los pide. Se trata de la violencia indiscriminada que tiene la posibilidad de tornarse subversiva en tanto el colono no la comprende.

La violencia de Corisco es, como ya lo dijimos, la inversión de la violencia del colonizador. “El argumento que escoge el colonizado se lo ha indicado el colono [...] es el colonizado el que afirma ahora que el colonialista sólo entiende por el lenguaje de la fuerza” (Fanon, 1965, p.75). Esta misma violencia, engendrada por la violencia colonialista, además de señalar la voluntad de transformación del colonizado, es necesaria por cuanto “solamente concientizando su posibilidad única, la violencia, el colonizador puede entender por el horror, la fuerza de la cultura que él explota” (Rocha, 1965, párr.11).

Sólo así, como una *epistemología de las consecuencias* (de Sousa, 2013), el colonizado se descubre como real, y transforma a la violencia en el movimiento de su praxis (Fanon, 1965). Esto es precisamente lo que hace Corisco: él ha interpretado que su praxis es algo que realmente tiene efectos, positivos o negativos, pero los tiene. Su violencia busca explotar este espacio, el reducto de su propia confirmación de *ser en el mundo*. Así, y sólo así, Corisco se transforma él mismo en proyecto de liberación.

“La liberación sólo es posible cuando se tiene el coraje de ser ateos del imperio, del centro, afrontando así el riesgo de sentir su Poder [...] sus agentes maestros de la corrupción, del asesinato, de la tortura y de la violencia” (Dussel, 2011, p.32). Podemos caracterizar a Corisco como el gran ateo del sistema. Corisco con su cuerpo y praxis como argumentos, afronta a la violencia de los “agentes maestros” del Poder. Lo vemos afrontar a Antonio das Mortes con entereza y valentía, como retando su indubitable destino.

Entre colonizador y colonizado sólo hay lugar para el trabajo forzado, para la intimidación, para la presión, para la policía, para el tributo, para el robo, para la violación, para la cultura impuesta, para el desprecio, para la desconfianza, para la morgue, para la presunción, para la grosería, para las elites descerebradas, para las masas envilecidas (Césaire, 2006, p.20)

Lo anterior se patentiza en la recurrente relación que pone de manifiesto Corisco. Él no busca reconciliación ni perdón. Su práctica está determinada por una violencia primaria a la que constantemente responde. No hay espacio para más, “el mundo colonial es un mundo maniqueo” (Fanon, 1965, p.30).

Corisco encarna el mal mismo que engendra el sistema: es producto de la violencia sistémica, y sólo se hace visible en la *ultraviolencia*. Su violencia demuestra que el camino más sincero para el hombre cuando se siente asfixiado por la mezquindad del sistema, por la herida colonial, es la lucha a muerte y sin esperanza.

Negar la violencia como acto constitutivo de la modernidad, es negar la modernidad misma. Ésta se construyó degradando al otro, violentándolo. Es hipócrita negar la legitimidad de la violencia como contestación a la violencia primaria, y esto lo señala muy bien Rocha con el

cangaceiro: dispuesto a morir, no por un ideal, sino porque la violencia misma constituye su ser, es la que lo funda.

Corisco reconoce que su excesiva violencia no tiende a nada, sólo es destructiva. Sin embargo, y al creer que su muerte es liberadora, reconocemos que sí tiene un objetivo: destruirlo todo, toda la moral burguesa para fundar un nuevo mundo. Sólo con la destrucción de la injusticia arraigada en el sistema podrá florecer una humanidad liberada.

Corisco se reconoce como residuo del sistema moral y político, cree que no tiene salvación, es la maldad pura. Ese hecho, el de reconocer que su ser está perdido, lo impulsa a ser excesivo movimiento de violencia. Se entrega con todo su ser echado a perder a una causa perdida, como si el reconocimiento de la derrota fuera un impulso para hacer posible la victoria. Tal vez sólo la seguridad de la muerte, como Corisco, pueda engendrar la posibilidad real de la liberación.

En la forma en que Corisco enfrenta a la muerte reconocemos una conjunción de varios elementos poéticos de su ser: su irracionalidad, su ser mítico, su valentía y la violencia. En efecto, Corisco, que es mera ambigüedad, llega a tener por cosa segura su muerte, y, sin embargo, reza y se le nota seguro de que será protegido por un poder divino. Está escindido en dos valores: su religiosidad y su ser concreto en el mundo. La manera en que se enfrenta a la muerte lo hace realmente peligroso para el colono. “Sólo es temible el hombre que no le teme a la muerte” (Dussel, 2011, p.113). Él apela a la salvación trascendente y a la lucha a muerte y sin esperanza. Ambas situaciones las manifiesta, no es una ni otra, son las dos solapadas: es pura praxis sacralizada.

La muerte como destino fatal de su violencia es aceptado con determinación: Corisco al estar a poco tiempo de enfrentar a Antonio, y sabiendo que es una batalla que perderá, se siente como tocando el cielo: la muerte es el cielo, llega a expresar.

Si, como comprendemos acá, la poética del cangaceiro de Glauber Rocha es una propuesta decolonial, se debe entender que el acto decolonizador es en sí mismo un hecho violento, como lo señaló Fanón (1965). “La descolonización es en todo caso la sustitución de una “especie” de hombres por otra “especie” de hombres” (Fanón, 1965, p.30).

Sin embargo, esa violencia debe ser caracterizada como voluntad de transformación: “esa violencia irreprimible, lo demuestra plenamente, no es una absurda tempestad ni la resurrección de instintos salvajes ni siquiera un efecto del resentimiento: es el hombre mismo reintegrándose” (Fanon, 1965, p.20). La violencia del cangaceiro, su empeño en acabar con el opresor (el asesinato del terrateniente, por ejemplo), da cuenta de la inquebrantable voluntad que tiene de cambiar el sistema-mundo, aunque él mismo se reconozca impotente ante tan amplio proyecto: primero en su irracionalismo, que le impide pensarse mejores formas; segundo en su determinación de aceptar la muerte como ineludible frente a su proyecto de liberación.

En este sentido avanzamos esta tesis: es necesario que Corisco muera para realizar el objetivo poético. Él es otro tipo de hombre, un hombre emparentado con el colonizador y su violencia. Es la antítesis del colonizador, no su superación. Corisco debe morir para dar paso al *hombre*, como lo señala el narrador al final del filme: “la tierra es del hombre, ni de Dios ni del Diablo” (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 117’08”).

Sólo la muerte de Corisco plantearía la necesidad de superar realmente al colonizador. En él reconocemos precisamente la violencia del colonizador invertida, él es una forma del colonizador, su consecuencia práctica. Corisco debe morir porque él es el reflejo de la violencia indiscriminada del colonizador.

2.5.La irracionalidad y lo mítico.

Muchos de los escritores con una pluma abiertamente eurocéntrica, calificaban a los colonizados de incivilizados. La razón, para ellos, era algo ajeno a estos incivilizados. Por mucho se les podría enseñar, como si se tratara de amaestrar monos, con la esperanza de que, con la repetición, aprendieran de los insignes colonos los colores de la civilización, la riqueza de la razón.

Mucho podría discutirse en este campo. El arte y la filosofía lo han hecho: han querido validar su estatus de civilidad y de racionalidad ante el centro que los oprime (guardan dentro de sí al opresor). Esta necesidad viene dada por la idea de que la razón burguesa es razón universal, como si realmente pudieran ser observadora neutra, en la *hybris del punto cero*. Es precisamente contra dicha concepción que reacciona la estética entera del cangaceiro Corisco: si acaso se supone que la mirada epistemológica del colonizador es objetiva, entonces no queda más que apropiarse de su contrario, de la irracionalidad subversiva de las formas.

Glauber Rocha toma esta posición antitética: elabora su personaje como la antítesis de la civilidad y de la razón. Si el pensamiento colonial quería degradar al colonizado a animal, a incivilizado e irracional, y, el arte del colonizado quería despojarse de estas características para reclamar las primeras, Rocha no reclamaría ninguno de estos dos, sino tomaría las categorías de incivilidad e irracionalidad como propias de su poética: “la revolución, como posesión del hombre

que lanza su vida rumbo a una idea, es el más alto estado esencial del misticismo [...] el irracionalismo liberador es la más fuerte arma de lo revolucionario” (Rocha, 1971, párr.14). Ante el sistema que se nos presenta como la cúspide de la razón, el límite de la “justicia”, sólo la revolución como idea abstracta e irracional que nos mueve a la acción puede ser el mejor camino para la liberación.

Ciertamente no había interés en reclamar para sí una razón degradada, enferma. Por eso la rechazó y prefirió inscribir para su poética una *razón primordial*. Esto lo hizo, paradójicamente, con la apropiación de la categoría de bárbaro que el sistema entregaría a lo que se ubicara fuera de su totalización del mundo.

La desaforada irracionalidad de Corisco, en su devastador y anárquico ser en el resquicio del sistema, apunta a la crítica de una epistemología que cataloga a la pobreza como racional. La forma de enarbolar su crítica es siendo su cuerpo y praxis un argumento: él es malvado, perverso.

La irracionalidad de Corisco, como halo que le da fuerza poética, la podemos reconocer en múltiples hechos. De entrada, el bien y el mal, tema planteado desde el principio por el título de la película, nos generan esta duda que no se responde: ¿qué es lo bueno y qué es lo malo? Corisco es malvado según la moral cristiana, aunque sea un entero creyente. Algunas veces se reconoce como maldad pura, otras, como instrumento de un plan divino (luchar, como San Jorge, contra el Dragón de la Maldad). Se siembra la ambigüedad de su ser, su irracionalidad.

Corisco es el irracional e incivilizado que tanto soñó el opresor. Lo soñó hasta que se hizo realidad en una película que lo amenazaba. Para el colonizador “en los límites del mundo occidental comienza el tenebroso reino del pensamiento primitivo, el cual, dominado por la noción

de participación, incapaz de lógica, es el prototipo mismo del falso pensamiento” (Césaire, 2006, p.37). Corisco es la reivindicación a la inversa de esta tesis, pues, en la posición de *pensamiento primitivo* señala precisamente el falso pensamiento del racionalismo eurocéntrico.

¿Qué buscaba Rocha al poner a Corisco, el desmesurado irracional, a defender al pobre? Volver sobre este miedo, esta terrorífica profecía que predice el aniquilamiento de Europa a manos de los bárbaros. Pues bien, diría Rocha, si eso piensan, que así sea. Que se martiricen al pensar cómo la barbarie se acerca y la racionalidad europea decae. Racionalidad que no logra abarcar, que es incapaz de abarcar a la humanidad. Y he ahí el problema: se torna tan irracional su lógica que cuando se dice humanidad no imaginan más que al conjunto de la raza blanca occidental y heterosexual.

La siguiente afirmación de Grosfoguel nos puede ayudar a entender la posición del cangaceiro: “si el pensamiento eurocéntrico reclama la <<democracia>> como atributo natural de Occidente, el fundamentalismo tercermundista responde aceptando esta premisa eurocéntrica y reclamando que la democracia no tiene nada que ver con el mundo fuera de Occidente” (2006, p.163). Análogamente, si Occidente reclama la razón para sí, esa razón que en su concepto de humanidad sólo concibe a unos cuantos, entonces a Corisco no le interesa poseerla, todo lo contrario, se expresa abiertamente irracional.

En este sentido, Corisco sería parte de esos “fundamentalismos tercermundistas” referidos por Grosfoguel (2006). Y, más que eso, constituiría una fuerza “moderna antimoderna” siendo que sus acciones, sus respuestas, son la precisa representación del ser que sufre y se rebela contra la modernidad. Es decir, se reconoce como parte de la modernidad sin que eso le impida renegar de

la misma.²²: “<<El otro>> (Anthropos) decide desobedecer: una desobediencia epistémica y política que consiste en apropiarse de la modernidad al tiempo que se habita en la casa de la colonialidad” (Mignolo, 2009, p.45).

Corisco vive escindido en dos modos de ser. En su cuerpo habitan dos: “Cangaceiro de dos cabezas... una adentro, la otra afuera. Una matando... la otra pensando” (Mendes, dos Santos y Rocha, 1964, 68’22’’). Para Corisco, aunque él aseguró que es Virgulino el que habla, su contradicción es una forma poética de responder ante la injusticia. No se reconoce como la maldad enteramente, tampoco con el bien. La justicia la busca partiendo de la violencia que llega a ser injusta. Se exige la reflexión de qué hacer por el mundo mientras en paralelo presenciamos su praxis monstruosa. Para Corisco la violencia es legítima ante la opresión colonial, es un deber mientras se buscan las verdades.

En Corisco reconocemos la representación de lo mítico como argumento que avanza la crítica del irracionalismo. Rocha reivindica al cangaceiro, al bandolero criminal, en tanto forma mítica propia, como un argumento para hacer este reclamo al sistema-mundo y su totalización. “El pueblo utiliza, para conservar la capacidad revolucionaria, ciertos episodios de la vida de la colectividad. El bandido, por ejemplo” (Fanon, 1965, p.61).

No es casual que la modernidad europea haya censurado estas manifestaciones midiéndolas con el rasero de la ciencia. Pues, dicho interés, buscaban ir “hacia una única forma legítima de conocer el mundo: la desplegada por la racionalidad científico-técnica de la modernidad europea” (Castro-Gómez, 2005, p.25). Corisco se pone explícitamente en la posición de lo mítico irracional

²² Situación parecida pasaría con el cine: el cine es de por sí una industria, pero ello no impide que se elaboren obras artísticamente valiosas que cuestionen fundamentos de los que nació su formato.

para atacar, con su desbordada posición imposible de racionalizar, la concepción de los valores burgueses. Así, además de ser difusas sus motivaciones, lo que se logra percibir en sus juicios no es más que la fuerza y el deseo de transgredir el orden.

El hecho de repudiar las manifestaciones míticas por parte de la modernidad no tenía un interés genuinamente científico, había cierto provecho político al negarlas: esas manifestaciones, que no cabían en la ciencia, se mostraban profundas y comprometían la praxis de los actores. Aún lo hacen, conceptos como *pacha mama* tienen la capacidad de movilizar a los colonizados. “La modernidad europea [...] también habría censurado la dimensión ritual de una cultura profundamente extraña a la síntesis conceptualista y racionalizadora del *Logos*” (Richard, 1989, p.42).

“La Ilustración no sólo planteaba la superioridad de unos hombres sobre otros, sino también la superioridad de unas formas de conocimiento sobre otras” (Castro-Gómez, 2005b, p.18). La colonialidad del poder tiene un interés en eliminar otras formas de conocer y “sustituirlas por otras que sirvan a los propósitos civilizatorios del régimen colonial. Apunta, entonces, hacia la violencia epistémica ejercida por la modernidad primera sobre otras formas de producir conocimientos, imágenes, símbolos y modos de significación” (Castro-Gómez, 2005b, p.63). La violencia de Corisco no es una violencia incausada, sino más bien la encarnación violenta de esos *otros modos de conocer* que no se resignan a desaparecer.

Claramente es imposible revivir esos modos de conocer, pues realmente fueron asesinados. Lo que queda son rezagos e hibridación que, sin embargo, son nuestra identidad. De esta identidad

parte Rocha para construir este reclamo artístico (en el apartado siguiente profundizaremos más en esto).

Mutilaron esas *epistemologías otras* de las que habla de Sousa. “la razón dominadora clasifica el misticismo de irracionalista y lo reprime a bala. Para ella todo lo que es irracional debe ser destruido, sea la mística religiosa, sea la mística política” (Rocha, 1971, párr.12). En *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* somos testigos de una vuelta al *mythos* como unidad epistémica capaz de movilizar: el mito de San Jorge y el Dragón, por ejemplo, impulsan el desarrollo narrativo y se constituyen como movilizador de la lucha contra el sistema.

Para Rocha lo mítico lleva en sí la posibilidad de la transgresión. Propone, en cierta forma, al mito como nueva epistemología liberadora. Por ello constantemente se nos muestra al cangaceiro Corisco como impulsado por lo mítico en su poética subversión.

En Corisco pervive el ser mítico que cree en la revelación de los sueños, y otro más pragmático. La ambigüedad, el juego entre los contrarios como conflicto, es una opción poética utilizada por Rocha: Corisco lucha contra el Gigante de la Maldad, el sistema-mundo, con un arma que considera divina, con la lanza de San Jorge; mientras, mata al pobre con un fusil. A la monstruosidad del sistema-mundo la enfrenta con la irracionalidad mítica subversiva; a la pobreza, consecuencia concreta del sistema-mundo, la enfrenta con un instrumento asesino creado por el hombre.

Reconocemos en esto dos cuestiones: el sistema-mundo para la conciencia pragmática de los seres es indescifrable: se usa el dinero sin saber cómo funciona. En ello hay cierto elemento metafísico, a lo cual responde Corisco con la creencia también metafísica de un arma que le

ayudará a quebrantar esta primera metafísica. En segundo lugar, el pobre, ese rostro que interpela, se ha vuelto para Corisco una realidad indudable, su sufrimiento es, en efecto, real. A ello responde con un arma, el fusil para acabar con esa realidad súbitamente.

Considerando esto en conjunto vemos que Corisco necesita sentirse combativo, ser praxis y morir. La irracionalidad del sistema que no comprende el sufrimiento del pobre que él ve, engendra en él lo mítico que exige acabar con el sistema de cosas que genera la miseria en todas sus manifestaciones (el mismísimo cuerpo del pobre)

Este misticismo es el único lenguaje que trasciende al esquema racional de opresión. La revolución es una magia porque es lo imprevisto dentro de la razón dominadora [...] la revolución debe ser una imposibilidad de comprensión para la razón dominadora, de tal forma que la misma se niegue y devore delante de su imposibilidad de comprender (Rocha, 1971, párr.13).

Lo mítico, sin embargo, no retoma las narrativas anteriores a la colonización, sino que utiliza, híbridamente, la simbología cristiana de forma creativa para retomar al *mythos* como forma epistémica válida y valiosa para emprender la lucha por la liberación. No se trata, hay que aclarar, de que Rocha en su poética niegue el *logos* como forma epistémica del latino, sino que amplía su espectro; mientras que hace una reelaboración de la razón a partir de la crítica al racionalismo que ha abandonado al hombre.

A este respecto podemos decir que, aunque pudiera parecer que en Corisco hay un desprecio al *logos* en tanto razón, lo que se hace realmente es salvarlo: señala la racionalización y cosificación de la razón que ha degenerado en una razón conformista, para proponer la posibilidad de una racionalidad enteramente crítica con ella misma, que evite ser vuelta instrumento de dominio geopolítico y no proyecto humano.

2.6.Hibridación subversiva.

Como lo señala Pérez La Rotta (2003), el cuerpo es en sí mismo un argumento: nos transmite con su sola presencia un río histórico que ha concluido en él. El cuerpo de Corisco también nos enfrenta con múltiples realidades. El Diablo Rubio, aunque realmente haya existido y haya sido blanco, dentro del filme genera otras direcciones interpretativas.

No podemos olvidar que aún perdura un hecho racial que Castro-Gómez describió como propio de la época de la colonia: “la distinción de aquellas insignias culturales de distinción asociados con el imaginario de blancura, era un signo de status social; una forma de adquisición, acumulación y transmisión de capital simbólico” (2005b, p.64). En este sentido, no podemos pasar por alto las modificaciones poéticas que ejerce la piel del cangaceiro.

¿Qué es lo que sentimos, fenomenológicamente hablando, del hecho de que Corisco sea blanco? El blanco emana múltiples relaciones: generalmente el blanco es el opresor, el blanco se desenvuelve en el mundo capitalista moderno más fácilmente. El blanco gusta más, es un apreciado capital cultural en cuanto permite diferenciación en términos de distinción (Castro-Gómez, 2005b). Es más fácil aceptar al blanco que a un sujeto con rasgos indígenas o negro. No se trata de que aceptemos esto con alegría, sino de comprender que el racismo ha sido una herencia cultural y colonial que se debe superar. Se trata de los rezagos colonialistas que han quedado durante tantos años de hegemonía cultural.

Realizando una variación, como herramienta de análisis fenomenológico para hallar lo esencial, podríamos preguntarnos ¿Qué sucedería si Corisco fuera aindiado o negro? Rocha debió

elegir entre estos dos caminos: elegir al indio o al negro y reclamar para sí la otredad; o tomar al blanco y reivindicar desde allí a las razas mayormente oprimidas.

Santiago Castro-Gómez nos dice al respecto que “el fenotipo (blanco, negro, indio, mestizo) de los individuos determinó su posición en el espacio social y, por tanto, su capacidad de acceso a aquellos bienes culturales y políticos que podían ser traducidos en términos de distinción” (Castro-Gómez, 2005b, p.69)

Bajo la racionalidad, la consideración eurocéntrica piensa a la sangre, a lo biológico, como bases de una nación, del continente. Sin embargo, Corisco lleva inscrito en su cuerpo ser testigo de la colonización: es blanco, pero es brasileño. Consideramos a esto un elemento estético que da fuerza al discurso: tal vez da más terror un hombre blanco e irracional empuñando la bandera de la liberación a su manera, que un negro o indígena, pues, si fuera alguno de los dos últimos, se descalificaría bajo el argumento de la sangre.

En este sentido, en el primer caso, si Corisco hubiera sido negro o indio, la mirada del colonizador (también del opresor que nos habita) descalificaría al personaje por cargar con ese fenotipo que señala cierta condición histórica, teñida, según la mala sesgada interpretación colonial, por el mal. En ese caso Corisco hubiera podido ser interpretado como una maldad pura. Se le descalificaría su comportamiento por el hecho de ser negro o indio. Así, la apreciación entera de la película cambiaría radicalmente: ya no sería un verdadero peligro para la mirada del colonizador por cuanto simplemente descalificaría a ese violento ser por su color de piel.

El lenguaje es también la confirmación del hecho colonial. Sin embargo, aunque hablemos la lengua del colonizador y nos situemos ahora en el *locus* de la hibridación, es necesario reconocer

que el lenguaje es siempre “un instrumento de dominio y/o emancipación” (Castro-Gómez, 2005b, p.13). Vemos que, aunque Corisco hable portugués, puede articular así frases enteramente subversivas para con el colono.

Otro aspecto a recalcar en referencia al lenguaje, que, es tal vez un intento de transgredir el lenguaje como momento insuperable, es el lenguaje intrincado del cangaceiro Corisco. A lo largo del filme su lenguaje suele ser muy metafórico, como queriendo trascender la literalidad del lenguaje y encontrar nuevas formas significativas perdidas ya en los lenguajes “primitivos”.

Otro aspecto muy importante de señalar respecto al título de este apartado es el hecho de que Corisco se reconozca abiertamente como un cristiano.

Bartolomé de Las Casas, como lo muestra Mignolo, se toma el trabajo de clasificar a los bárbaros en cuatro grupos. De entre los tipos de bárbaro que de Las Casas describe, interesa acá señalar aquellos bárbaros “que carecen de la verdadera religión y de la fe cristiana” (2003, p.36). Corisco se nos aparece reiterativamente como un entero creyente de la fe cristiana ¿qué sucede entonces? Lo que vemos es la interiorización de un elemento del colono. Se trata de la reafirmación de la hibridación como momento insuperable. En este punto, Glauber Rocha trasciende esta conceptualización del bárbaro y transgrede los límites de sus definiciones: se nos presenta a un feroz e irracional... cristiano.

Corisco se torna entonces todo un elemento caótico, simbólicamente, que lo que pretende es apropiarse de lo mítico religioso arraigado desde la propia colonización, para utilizarlo en contra de los colonizadores. Es nuestro tiempo, es el neocolonialismo. Neocolonialidad que se debe superar desde el *locus enuntiationis* histórico reconocido: la cultura latinoamericana

eminentemente cristiana. En esta dirección aparecerían también propuestas importantes como la Teología de la Liberación.

No se debe considerar una construcción artística que se abstraiga del innegable influjo europeo, africano, indígena de Latinoamérica. Nuestra identidad es variedad y desde allí se deben construir los discursos liberadores. Muchos reclamos del arte “latinoamericano”, como lo señala Nelly Richard, siguen “respondiendo a este esquema dualista que contrapone categorías-esencias derivadas de la oposición entre *lo propio* (internalidad) y *lo ajeno* (externalidad)” (1989, 43) como si la identidad, la verdadera identidad latinoamericana, estuviera velada por la modernidad. Se ignora así la hibridación y compleja conceptualización que supone señalar dicha identidad sin remitir al Otro. En este sentido, Rocha responde de manera sublime: se apropia, por ejemplo, de la doctrina y mitos cristianos para poner a derivar de ella las decisiones de los protagonistas.

2.7. Estética liberadora.

La figura de Corisco en que Glauber Rocha rebosa su fuerza decolonizadora, se convierte en un reclamo poético por la irracionalidad que ha engendrado el sistema. La preocupación del director es legitimar a la violencia y el pensamiento mítico del latino mostrando un conjunto de situaciones de miseria ante las cuales el hombre no tiene otra salida.

La propuesta rocheana, su narrativa y simbolismo, fractura los códigos estéticos, como diría Nelly Richard (1989) a los que el sistema-mundo colonial estaba acostumbrado. Su propuesta no pretende satisfacer la visión del europeo, la necesidad de primitivismo que hallaba

generalmente en el arte colonial. No. Su propuesta hace sentir incómoda a la mirada burguesa, pues amenaza y violenta las narrativas coloniales.

El arte colonial se caracteriza por una tendencia uniformadora que busca regular a la percepción a modelos estandarizados sin capacidad de transgresión (Richard, 1989), es decir, aquello que es arte para el pensamiento colonial, es irrelevante en el plano político liberador.

Aunque el cine de Glauber Rocha pretende estar impregnado ante todo de contenido político, supera las acepciones panfletarias del arte de izquierda. Su forma, es, en sí misma, subversiva. Estamos acostumbrados a ver producciones artísticas a las que el interés por movilizar un contenido político deviene el aniquilamiento de la forma artística: “casi siempre, esta concepción suplente de la obra empuja el arte a expresar linealmente el contenido referencial de la realidad movilizadora por la lucha contestataria, parafraseando la simbología social y política del discurso militante” (Richard, 1989, p.17).

En *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*, por el contrario, no reconocemos un mensaje lineal. No hay una posición política determinada que haga espuria a la forma poética. El interés de Rocha es aniquilar las falsas pretensiones de una estética colonizada: la irracionalidad del cangaceiro, su violencia en todas direcciones, su concepción de la muerte como camino inevitable, la poeticidad de la derrota.

Así pues, se nos plantea la cuestión de si Corisco, en tanto figura poética, no logra superar los márgenes del *establishment* en lo que se refiere al arte. O si, por el contrario, rompe con esta dinámica que digiere al arte liberador (el arte subversivo). El punto de vista que se sostiene acá es el segundo, y a continuación se expondrá.

La irracionalidad de Corisco es una representación poéticamente subversiva. Su desenfundada violencia contra aquello que toca pone en cuestión las representaciones románticas del “incivilizado”: este ya no pide ser civilizado, se ubica en el espacio de la incivilidad como *locus* auténtico.

Por otra parte, su aparente esquizofrenia política también lo caracteriza con una particularidad poética. Corisco no se ubica en ningún campo político, sólo se inscribe como desajuste de la racionalidad que supone al pobre románticamente, y que, de cerca, no es más que la legitimación de la miseria por la exotización del otro.

Rocha nos muestra a un cangaceiro “transideológico”, no porque realmente no tenga ideología, sino porque se pone por encima de las luchas ideológicas que se proponen en el mismo plano: la racionalidad. Supera la estetización de la miseria al no responder a la protección de los miserables (pues arrasa con todo). No hay romanticismo alguno con la liberación: esta se concibe como derrota, como misión destinada a realizarse en la utopía, pero que, sin embargo, le entrega toda su vida, su cuerpo, su praxis a esta idea inalcanzable para él.

La liberación es la muerte, como dice Corisco, pero la muerte bajo el yugo de un deber: el deber de comprometerse con arrasar la primaria irracionalidad, de responderle a ésta en sus mismas formas. Su excesivo movimiento, su compromiso histórico por buscarse afanosamente en la acción violenta, hacen de él un verdadero peligro para el sistema.

No hay una búsqueda de la pureza acerca del pobre, cosa que ha hecho una estética colonial. Corisco encarna los peores males de la irracionalidad del sistema, y sólo así, siendo él la

encarnación de la irracionalidad, y explotando con ella, puede el filme trascender y criticar la conceptualización estetizante del Otro que propone el eurocentrismo.

La representación de Corisco se rebela contra esas representaciones estetizantes. Se trata pues, de la subversión contra la estetización del latino que el europeo ejerce abstrayéndose de las causas económicas y políticas del subdesarrollo. Corisco no responde a la estetización común: la dicotomía bueno-malo que tanto le gusta al occidental (esto se ve claramente en el juego entre la ambigüedad del bien y el mal que se da desde el título del filme).

Nos tomamos el atrevimiento de incluir a *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* en las obras que Nelly Richard califica como poéticas del desajuste:

Descolonizadoras e impertinentes, estas producciones han puesto también al descubierto las limitaciones de las instituciones de la cultura alternativa que, demasiado acostumbradas a la linealidad del encuadre sociológico o a la simetría de las correspondencias de significados entre texto y contexto, se han demostrado reticentes a potenciar las roturas de códigos generadas por estas nuevas obras y reflexiones desviacionistas (Richard, 1989, p.18).

Como lo señala la autora, sólo una estética que supere la dicotomía entre forma y contenido, que supere los paradigmas ortodoxos del arte, podrá hacer una rotura a la colonialidad. Se convertirá en verdadero espacio de batalla, en poética del desajuste.

La voz del arte para enunciar los discursos críticos es privilegiada. Podemos decir que la poética decolonial de Rocha es consecuente en su forma cinematográfica con sus ideas. No es panfletaria, aunque en variadas ocasiones pone de manifiesto sus ideas políticas y su interés en servirse del cine para vehicularlas.

Evidentemente, Glauber Rocha se rebela contra la ideología dominante en que la razón instrumental organiza al mundo. No se trata de que este director esté por encima de la ideología, sino que, en tanto que en su cine tiene la capacidad de expresar la crítica poéticamente, él nos permite conocer algo más allá de sus propias limitaciones: “todo gran artista rebasa el marco de sus limitaciones ideológicas y nos entrega una verdad acerca de la realidad” (Sánchez Vázquez, p.20). Rocha expresa la preocupación fundamental por la necesidad de liberarnos de los esquemas eurocéntricos, y lo hace a partir de una estética liberadora.

CONCLUSIONES

El acercamiento fenomenológico a los filmes nos plantea serias dificultades. Hallar lo esencial, cuando nos referimos a fenómenos estéticos, parece un ejercicio inconmensurable. Sin embargo, consideramos que sólo la fenomenología nos permite un acercamiento a dichos fenómenos sin que se nos escape entre los dedos al intentarlo.

Las descripciones fenomenológicas son un compromiso con la subjetividad. Una búsqueda sistemática en la experiencia personal. Sólo la sistematicidad y rigurosidad del ejercicio pueden dar validez a éste. La fenomenología es un método adecuado para acercarnos al cine como una totalidad, ya que lo poético muchas veces pervive en los intersticios de los elementos, en su dialéctica. Es necesario pensar ante todo la experiencia estética desde el sentido que sólo puede dar la vivencia subjetiva.

En cuanto al análisis del filme desde la categoría de los estudios decoloniales, lo consideramos pertinente. Ya Glauber Rocha apuntaba, en sus textos, a la necesidad de un cine liberador. El cine es un espacio artístico que por su potencia expresiva se convierte en un instrumento privilegiado de liberación.

El cine, al vincularse con las representaciones de la vida, puede ser un instrumento de opresión o un instrumento al servicio de la liberación. Por esto es importante pensar la posibilidad de una estética liberadora, de una poética que subvierta el mito de la modernidad.

Aunque comporte una dificultad salir de los esquemas estéticos coloniales, es un compromiso llevar a cabo esta lucha. La construcción de un esquema decolonial, de un arte cinematográfico liberador, no podrá ser hijo de los dogmas. Es necesario que se construya mientras se anda el libre camino del arte.

Podemos concluir que *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* es un filme que subvierte el sentido estético colonial. Sus variadas posturas nos señalan un compromiso: no sólo poner en escena al Otro que pervive en la exterioridad del sistema, sino hacerlo presente evitando las concepciones que le quitan a éste su fuerza política, su ser en tanto Otro.

Las novedades narrativas que ofrece el filme, que encarna de manera especial y original el personaje Corisco, las consideramos construcciones con poder poético. Se trata de una poética que, en tanto categoría con inevitables efectos prácticos, es decir, que tiene la capacidad de movilizar (en el amplio sentido de la palabra), puede ser un dispositivo político en la lucha por la liberación, principalmente, de las subjetividades y sensibilidades colonizadas.

Corisco es una propuesta narrativa que se apropia de las concepciones colonialistas que buscaban degradar, a partir de esos conceptos, a las subjetividades periféricas. Es decir, su propuesta es tan radical que llega a encarnar la mismísima antítesis del pensamiento colonial. No se trata de un “héroe” al modo de las narrativas coloniales, sino de un ser que es imposible de abarcar por la razón dominadora.

Corisco encarna una neurótica búsqueda por la liberación. No dice cómo, no hace el bien, ni se justifica. La racionalidad imperante no puede exigir nada a aquel que en su movimiento destroza todo lo burguesamente construido sobre la explotación y la miseria. Corisco es una forma

artística exacerbada que acaba por señalar un vacío en la racionalidad occidental y que exige en la misma medida la necesidad de cambio.

En Corisco confluyen, como elementos propiamente poéticos del personaje, la identidad local en conjunción con elementos del *ethos* latinoamericano. Vimos la superación de una estética colonial que pretende hacer consumible al mismo arte de la periferia. Corisco es una síntesis interesante que pone en cuestión la lógica de la narrativa colonial.

Existen elementos en el cangaceiro que, como vimos, tienen la posibilidad de plantear cierta incomodidad en el pensamiento burgués y eurocéntrico. La violencia como elemento que nos confronta con la realidad del otro, con su ser como efectivamente siendo (nos impele, nos agrade) se constituye en reclamo legítimo a la irracionalidad del sistema a la vez que en elemento estético del personaje.

También reconocimos otros aspectos que inevitablemente recaen en el personaje: el sertón. En efecto, el sertón es parte del personaje, forma su mundo interior, la posibilidad de reconocer su circunstancia concreta, la de la suspensión de la ley que lo impele a buscar una moral liberada. El sertón, en tanto representación de la periferia, nos pone en situación: reconocemos que estos sujetos que viven allí encarnan un pensamiento fronterizo, sus expresiones no buscan encubrir nada porque nada tienen.

La desfeticización del oprimido es otro elemento poético y narrativo que prefigura una estética liberadora. Se trata del reconocimiento de la cosificación del pobre y del hambre para luego superarlo en la misma narración. El cangaceiro Corisco representa la posibilidad de superar

esta romantización del miserable que lo despolitiza. No vemos en él a un latino exótico, sino a uno que parte de su propio *locus* de colonizado.

El análisis del personaje, como lo plantea el título, es sólo un acercamiento. Este proyecto busca convertirse en un paradigma de análisis fenomenológico enmarcado por un noble interés político, a saber, la liberación del poder colonial. Por esto mismo consideramos necesario que se siga avanzando en este camino, ya sea con este filme, ya sea con propuestas que se consideren novedosas políticamente.

Consideramos que es necesario, como lo propone la fenomenología, seguir llevando a cabo análisis en torno a las mismas vivencias fenoménicas, en nuestro caso, las propuestas fílmicas con potenciales decoloniales, ya que la objetividad del fenómeno, estético o fáctico, se construye en la intersubjetividad. Sólo la revisión de múltiples miradas a los filmes latinos podría darnos luces acerca de cuál es el camino, qué experiencias son valiosas, qué errores evitar para la construcción de un arte cinematográfico auténticamente latino y liberador (comprometido con las necesidades del continente).

Todo esto implica que consideremos al cine como un instrumento político para la liberación. Reconocimos las posibilidades que el cine que se compromete políticamente tiene para elaborar no simplemente expresiones panfletarias, sino artísticamente válidas e importantes para la situación política de Latinoamérica. Por la decolonialidad, por la liberación, un cine de la periferia que sepa expresar en su trascendencia artística nuestra identidad y nuestras preocupaciones, las mismas preocupaciones del Hombre. Sólo en la periferia puede nacer un arte así, estéticamente subversivo, poéticamente liberador.

REFERENCIAS

1. Bibliografía

- Aguilera de Vita, S. (2014). Merleau-Ponty en Marienbad: una ontología cinematográfica (Ed. Salvador Ventura, F.). *Cine y Representación*. Paris: France, Université Paris-Sud, 95-110
- Aguilera de Vita, S. (2017). Aproximaciones al pensamiento del cine con Merleau-Ponty y Godard. *ÑAWI. Arte, Diseño, Comunicación*, 1 (1), 31-45.
- Alejos Grau, C.J. (2002). *La liberación en el cine latinoamericano*. Anuario de Historia de la Iglesia, (11), 165-176.
- Alvira, P. (2016). *Cine y revolución en los años sesenta latinoamericanos. La violencia como tema en el cine de intervención política (Uruguay, Brasil y Argentina)*. Historia y Espacio, 12 (46), 157-186.
- Arias, F. G. (1999). *El proyecto de investigación*. Caracas: Editorial Episteme.
- Aristóteles. (1974). *Poética* (Trad. García, V. Y.). Madrid: Gredos.
- Aumont J. & Marie M. (1990). *Análisis del film*. (Trad. Losilla, C.). Barcelona: Paidós
- Aumont, J. (2004). *Las teorías de los cineastas* (Trad. Roche, C.). Barcelona: Paidós. (Original en francés, 2002).
- Babino, E. (2004). Pensar en Glauber Rocha. *Kinetoscopio*, 14(70), 28-36.
- Bachelard, Gaston. (1982). *La poética de la ensoñación* (Trad. Vitale, I.). México: Fondo de Cultura Económica (Original en francés, 1960)
- Barilli, R. (1989). *Corso di estetica* (Trad. Grilli, D.). Bologna: Il mulino.
- Becerra, N.A & Sáenz, D.H. (2010). *Las nuevas narrativas del cine latinoamericano: una pregunta abierta*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Bedoya, J.P. (2009). *La Dialéctica en el cine como instrumento de transformación*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana

- Bothelo Josgrilberg, F. (2008). La fenomenología de Maurice Merleau-Ponty y la investigación en comunicación (Sierra Gutiérrez, Luis. Trad.). *Signo y Pensamiento*, 27 (52), 68-83.
- Bridi, N.R. (2009). *Da fome à tropicalita : transformações estético-temáticas de Glauber Rocha entre Deus e o Diabo na Terra do Sol e O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Universidad Federal de Río Grande del Sur.
- Brisset, M. (2011). *Análisis fílmico y audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC
- Bugnone, A.L. (2013). *Una articulación de arte y política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)*. Universidad de La Plata.
- Castro-Gómez, S. (2005a). *La poscolonialidad explicada a niños*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca; Instituto Pensar, Universidad Javeriana
- Castro-Gómez, S. (2005b). *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Césaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo* (Trad. Viveros, M.). Madrid: Ediciones Akal.
- Chevallier, J-F., (2011). Fenomenología del presentar. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 13 (1), 49-83.
- Cofre, D.F. (2015). *Análisis del lenguaje y las prácticas cinematográficas en el tercer cine. estudio del caso: La Hora de los Hornos: Neocolonialismo y Violencia*. Universidad Central de Ecuador.
- Cofré, J. O. (1990). *Filosofía de la obra de arte: enfoque fenomenológico*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, Universidad Austral de Chile.
- Dudley, A. (1993). *Las principales teorías cinematográficas* (Trad. Alsina, H.). Madrid: Rialp. (Original en inglés, 1976)
- Dulzaides Iglesias, M. E.; Molina Gómez, A. M. (2004). *Análisis documental y de información: dos componentes de un mismo proceso*. La Habana: ACIMED, vol.12, n.2, pp. 1-1.
- Dussel, E. (2011). *Filosofía de la liberación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eisenstein, S. (1957). *Teoría y técnica cinematográficas* (Trad. De Quadra, M.). Madrid: Rialp

- Escobar, A. (2007). *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo* (Trad. Ochoa, D.). Caracas: Fundación Editorial el Perro y la Rana.
- Fanon, F. (1965). *Los Condenados de la Tierra* (Trad. Campos, J). México: Fondo de Cultura Económica. (Original en francés, 1961)
- Flores, G., Rodríguez Gómez, G., & García Jiménez, E.G. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga: Aljibe.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido* (Trad. Mellado, J.). México: Siglo XXI Editores
- García Espinosa, J. (1995). *La doble moral del cine*. Bogotá: Ed. Voluntad S.A.
- García Espinosa, J. (1996). La vida como un camino de atajos. *Kinetoscopio*, 7(3), 16-20.
- Giménez Soria, C. (2005). *Glauber Rocha y el "Cinema Novo" brasileño*. La Siega, literatura arte cultura, (6).
- García, E., Gil, J., & Rodríguez, G. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga, España: Aljibe.
- Grosfoguel, R. (2006). Actualidad del pensamiento de Césaire: redefinición del sistemamundo y producción de utopía desde la diferencia colonial. *CÉSAIRE, Aimé, Discurso sobre el Colonialismo*, Madrid: Ediciones Akal, 154-155.
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama
- Halpern, David. (2007). *San Foucault: para una hagiografía gay* (Trad. Serrichio, M.). Cordoba: Ed. Literales.
- Hernández Sampieri, R., Fernández-Collado, C., Baptista Lucio, P. (2006). *Metodología de la investigación*. México: McGraw Hill
- Horkheimer, M. (1973). *Crítica de la Razón Instrumental* (Trad. Murena, H.A. & Vogelmann, D.J.) Buenos Aires: Sur. (Original en alemán, 1967)
- Houtart, F. (2003). *Crisis del neoliberalismo y recreación de la lucha de los pueblos* (Comp. Benito Martínez). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Husserl, E. (1962). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (Trad. Gaos, J.). México: Fondo de Cultura Económica (Original en alemán, 1913)
- Husserl, E. (1982). *La idea de la fenomenología* (Trad. García-Baro, M.). Madrid: Fondo de Cultura Económica (original en alemán 1950)
- Husserl, E. (1986). *Meditaciones cartesianas* (Trad. Gaos, J. & García-Baro, M.). México: Fondo de Cultura Económica
- Jaramillo, H. A. (2014). El rodeo de la interpretación. Ensayo sobre el libro *Cine Colombiano: Estética, Modernidad y Cultura* de Guillermo Pérez La Rotta. *Anuario Colombiano de Fenomenología*, 8, 245-264.
- Kosik, K. (1967). *Dialéctica de lo Concreto* (Trad. Sánchez Vázquez, A.) México: Grijalbo. (Original en checo, 1963)
- Lombana, B. (1996). Análisis o murmuración. *Kinetoscopio*, 7(3), 68-69.
- López Noguero, L. (2002). *El análisis de contenido como método de investigación*. Huelva: XXI, Revista de Educación, 4: 167-179. Universidad de Huelva.
- Marcuse, H. (1968). *La tolerancia represiva*. CONVIVIUM, (27), 105-123.
- Márquez, M. (2011). Sobre el análisis fenomenológico del documento fotográfico. *TecCom Studies*, 1, 62-73.
- Martínez, M. (1996) *Comportamiento Humano. Nuevos Métodos de investigación*. México: Ed. Trillas.
- Mendes, L., Dos Santos, L. (Productores) y Rocha, G. (Director). (1964). *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* [Cinta cinematográfica]. Brasil: Banco Nacional de Minas Gerais, Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción* (Trad. Cabanes, J.). Barcelona: Planeta-Agostini (original en francés 1945).
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales/Diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* (Trad. Madariaga, J., & Vega, C.). Madrid: Ediciones Akal

- Mignolo, W. (2006). El giro gnoseológico decolonial: la contribución de Aimé Césaire a la geopolítica y la corpo-política del conocimiento. *Aimé Césaire, Discurso sobre el Colonialismo, Madrid, Ediciones Akal.* 197-221
- Mignolo, W. (2007). El pensamiento decolonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global / compiladores Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, Bogotá: Siglo del Hombre Editores,* 25-46.
- Mignolo, W. (2009). La colonialidad: la cara oculta de la modernidad. *Modernologías: artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo.* Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 39-49.
- Mignolo, W., & Gómez, P. P. (2012). Estéticas decoloniales. *Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas-ASAB.*
- Osorio, O. (2001). Cine político colombiano. En busca del cuarto cine. *Kinetoscopio, 12(58),* 20-25.
- Ossa, S.L. (2016). *Arte y violencia: una discusión conceptual.* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Pasolini, P. P., & Rohmer, E. (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa.* Barcelona: Anagrama.
- Pérez La Rotta, G. (2003). *Génesis y sentido de la ilusión fílmica.* Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad del Cauca.
- Pérez La Rotta, G. (2013). *Cine colombiano: Estética, modernidad y cultura.* Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Pineda, C. M. (2009). Memorias del programa de apreciación cinematográfica. *Revista Luciérnaga Audiovisual, facultad de Comunicación Audiovisual. Politécnico Jaime Isaza Cadavid, 2(2),* 1-32
- Puentes, E. (2008). *Moralidad de excepción y justificación de la violencia en la teoría política de Nicolás Maquiavelo.* Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.

- Quijano, A. (2007). Colonialidad del poder y clasificación social. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global / compiladores Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 93-126*
- Rajas, M. (2008). *La poética del plano–secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Restrepo, C. E., (2009). Visibilidad de lo invisible. Incursión a los fenómenos de revelación. *Anuario Colombiano de Fenomenología, 3, 299-309*.
- Richard, N. (1989). *La estratificación de las márgenes. Sobre arte, cultura y políticas*. Nelly Santiago de Chile: F. Zegers Editor.
- Rodríguez de Austria, A. M. (2015). “Aristóteles en Hollywood: poética y retórica en la narrativa audiovisual”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía, 11, pp. 325-346*.
- Rojas, J. P. (2008). La estética poética en el cine de Lucrecia Martel. *Instituto Cervantes de Brasilia, (1), 149-159*
- Rueda, A. (2003). *Como el gato y el ratón y Ciudad de dios*. La estética de la miseria o un nuevo realismo cinematográfico. *Kinetoscopio, 14(65), 59-63*.
- Ruiz, R. (2000). *Poética del Cine* (Trad. Rojas, W.). Santiago: Suramericana. (Original en francés, 1995)
- Sadoul, G. (1950). *El cine* (Trad. Arreola, J.J.). México: Fondo de Cultura Económica. (Original en francés, 1948).
- San Martín, J. (1986). *La estructura del método fenomenológico*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Sánchez Vázquez, A. (1977). *Las ideas estéticas de Marx: ensayos de estética marxista*. México: Ediciones Era.
- Sartre, J.P. (1963a). *Crítica de la Razón Dialéctica (Libro I)* (Trad. Lamana, M.). Buenos Aires: Losada. (Original en francés, 1960).
- Sartre, J.P. (1963b). *Crítica de la Razón Dialéctica (Libro II)* (Trad. Lamana, M.). Buenos Aires: Losada. (Original en francés, 1960).

- Sartre, J.P. (2009). *El existencialismo es un humanismo* (Trad. Prati de Fernández, V.). Madrid: Edhasa. (Original en francés, 1996)
- Serrano, C. (2012). *Representación de la mujer en el cine de pedro almodóvar, a través del análisis filmico de las películas: Todo Sobre mi Madre (1999) y Volver (2006)*. Bucaramanga: Universidad Pontificia Bolivariana.
- de Sousa Santos, B. (2013). *Descolonizar el saber, reinventar el poder* (Trad. Exeni, J.; Gandarilla, J.; Morales, C.; Lema, C.). Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Stara, D. (2010). *De la realidad al sueño: incidencias buñuelianas en el cine de Glauber Rocha*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Silva Escobar, J. & Raurich Valencia, V. (2010). *El Cinema Novo: discursos, representaciones y rupturas de un cine poéticamente político*. Quaderni di Thule. Rivista italiana di studi americanistici, (26-29), pp.1023-1034.
- Vargas Guillén, G. (2012). *Fenomenología, formación y mundo de la vida*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- Veliz, M. (2010). *El cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica*. Lindes: Estudios Sociales del Arte y la Cultura, (1) pp. 1-11.
- Zirión Quijano, A. (1994). Una introducción a Husserl. *Iztapalapa*, (33), 9-22.
- Zizek, S. (2009). *Sobre la Violencia* (Trad. Antón Fernández, A.). Buenos Aires: Paidós. (Original publicado en inglés, 2008)

2. Cibergrafía

- Jáuregui-Balenciaga, I., & Méndez-Gallo P. (2011). Fenomenología de la violencia. *Boletín Científico Sapiens Research*, 1 (2), 41-48. Recuperado de http://www.sapiensresearch.org/images/pdf/v1n2/V1N2_Psique_2.pdf
- Madroñero-Morillo, M. (2010). La donación artística. Estética, saturación y donación. *Pensamiento y Cultura*, 13 (2), 195-203. Recuperado de: <http://pensamientoycultura.unisabana.edu.co/index.php/pyc/article/view/1756/2292>
- Rocha, G. (1965). *Estética del hambre*, Cinefagos.net. [Fecha de consulta: 2018-02-21] Disponible en: <http://cinefagos.net/index.php/documentos/426-estetica-del-hambre.html>
- Rocha, G. (1971). *Estética del sueño*, Cinefagos.net. [Fecha de consulta: 2018-02-21] Disponible en: <http://cinefagos.net/index.php/documentos/1061-la-estetica-del-sueno.html>
- Saldaña Benítez, F. (2015). *La poética cinematográfica de Fritz Lang (1890-1976)*, Fernando Saldaña Benítez Blog. [Fecha de consulta: 2018-05-07] Disponible en: <http://fernandosaldana-artecultura.blogspot.com.co/2015/07/la-poetica-cinematografica-de-fritz.html>
- Vargas Guillén, G. (2012). La fenomenología de lo invisible: el problema del método. *Revista de Filosofía Odos*, 1 (2), 86-99. Recuperado de: <https://profesorvargasguillen.files.wordpress.com/2012/11/odos-2.pdf>
- Vinolo, S. (2017). ¿Qué más da? – La estética en Jean-Luc Marion. *Escritos*, 25 (54), 197-220. Recuperado de: <https://revistas.upb.edu.co/index.php/escritos/article/viewFile/7342/6702>
- Xavier, I. (2011). *Glauber Rocha: crítico y cineasta*, laFuga, 12. [Fecha de consulta: 2017-03-23] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/glauber-rocha-critico-y-cineasta/457>