

## La dictadura latinoamericana y sus espacios: hacia una arqueología simbólica de una cultura de la violencia política. *Terra em transe* de Glauber Rocha y *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez

---

Julia Isabel Eissa Osorio

(Universidad Autónoma de Tlaxcala, México)

Nicolás Piedade

(Université de Limoges, Francia)<sup>1</sup>

**Resumen:** Durante el siglo XX, América Latina sufrió los estragos de diversas dictaduras que impactaron profundamente en la configuración política, social y cultural de todo el territorio e incluso a nivel internacional. De esa forma, el Cinema Novo –sobre todo después de 1964– y la “novela del dictador” se adentraron en el régimen dictatorial para revelar algunos de los elementos fundamentales de dicho sistema político, como el espacio, el lenguaje, y la violencia social y política. Así, en el presente trabajo, utilizamos la metodología geocrítica para analizar las tres nociones anteriores en el cine brasileño con la película *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, y el género de la “novela del dictador” con *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez.

**Palabras claves:** Boom latinoamericano, Cinema Novo, Dictadura, Geocrítica, América Latina.

**Abstract:** During the 20th century, Latin America suffered the ravages of various dictatorships that had a profound impact on the political, social and cultural configuration of the entire territory and even internationally. In this way, Cinema Novo –especially after 1964– and the “dictator’s novel” delve into the dictatorial regime to reveal some of the fundamental elements of this political system, such as space, language, and social

---

1. Julia Isabel Eissa Osorio es Doctora en Literatura Hispanoamericana y Maestra en Literatura Mexicana, por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en México. De 2018 a 2019, realizó una estancia de investigación con Beca CONACYT, en la Université de Limoges (Laboratorio EHIC), bajo la dirección de Bertrand Westphal; y en la Sorbona en el Séminaire Amérique Latine. Asimismo, ha participado en diversos congresos y publicaciones con temáticas sobre la literatura del norte de México, el espacio fronterizo, la literatura erótica, la literatura del Boom, y la geocrítica; en México y el extranjero. También se ha desempeñado como correctora, editora y traductora en algunos centros de investigación en México y Francia. Actualmente, es profesora en la Licenciatura de Lengua y Literatura Hispanoamericana de la Universidad Autónoma de Tlaxcala, México.

Nicolás Piedade es candidato a Doctorado en Literatura Comparada de la Université de Limoges (Laboratorio EHIC). Su tesis aborda la temática de la *mise en abyme* del escritor en la novela modernista europea, bajo la dirección de Bertrand Westphal. Con motivo de varios artículos, también se ha interesado por el cine brasileño, más específicamente en el período del Cinema Novo, abordando su corpus fílmico desde múltiples ángulos, en particular geocrítico, identitario y grotesco. También es autor de varios artículos que analizan las espacialidades urbanas a partir de las ficciones de Alfred Jarry. Ha realizado diversas tareas docentes al servicio de la Université de Limoges, así como de la Universidade do Minho, en Portugal.

and political violence. Thus, in the present work, we use the geocriticism methodology to analyze the three previous notions in Brazilian cinema with the film *Terra em transe* (1967) by Glauber Rocha, and the genre of the “dictator’s novel” with *El otoño del patriarca* (1975) by Gabriel García Márquez.

**Keywords:** Latin American Boom, Cinema Novo, Dictatorship, Geocriticism, Latin America.

*Recibido:* 10 de abril. *Aceptado:* 2 de julio.

## Introducción

Desde sus inicios, al final de la década de 1950, el Cinema Novo se ha esforzado por eliminar y cuestionar las desigualdades estructurales de la sociedad brasileña. Cine de compromiso social, voluntariamente militante, incluso revolucionario, el Cinema Novo tiene una historia alimentada y estructurada por los trastornos que afectaron a la sociedad brasileña durante la década de 1960.

Desde el punto de vista cinematográfico, la “estética del hambre” descrita por Glauber Rocha, director de *Terra em transe* (1967), se materializa, según Ismail Xavier, en la búsqueda de un “lenguaje acorde con las condiciones precarias y capaz de expresar una visión desalienante, crítica, de la experiencia social” (2001 63).<sup>2</sup> De forma que, marcado por el deseo de “crear conciencia sobre las personas supuestamente incapaces de acceder a la condición de un sujeto político por sí mismos” (Ficamos, 2013 143), el Cinema Novo sufrió una alteración radical con el golpe de estado de 1964.<sup>3</sup>

Sin embargo, el conjunto de películas producidas después de esta fecha va mucho más allá del simple balance general. Obligado a reevaluar el alcance de su acción, el Cinema Novo se dedica al campo de una guerra de símbolos, capaz de eludir la censura recientemente implementada, mientras trata de expresar las convulsiones del Brasil posterior a 1964. *Terra em Transe* de Glauber Rocha se destaca a este respecto por su

---

2. A partir de aquí todas las citas se encuentran traducidas por nosotros.

3. El Golpe militar en Brasil de 1964 tuvo lugar contra el presidente João Goulart por militares brasileños con el apoyo del gobierno de los Estados Unidos la mañana del miércoles 1 de abril de ese año. Tras el golpe, comenzó en Brasil una dictadura militar que duró hasta la elección de Tancredo Neves en 1985. El golpe fue ampliamente apoyado por los principales periódicos, por gran parte del empresariado, de los propietarios rurales, parte de la Iglesia católica, varios gobernadores y amplios sectores de clase media. Estos medios de comunicación instalaron la idea de que Goulart llevaría a Brasil a un gobierno similar al de la Unión Soviética y de la República Popular China, es decir, de tipo comunista, mientras se decía que “lo que es bueno para los Estados Unidos es bueno para Brasil”. Los propietarios de tierras y los empresarios también deseaban el control de la crisis económica. El temor de “izquierdización” era compartido por Estados Unidos, hasta el punto de que el gobierno estadounidense ofreció apoyo logístico de su flota naval en el Océano Atlántico para auxiliar a los golpistas en caso de que se precipitase una resistencia armada de Goulart o sus aliados contra el golpe. La noticia del golpe fue recibida con alivio por el gobierno de Washington, satisfecho por saber que Brasil no seguiría el mismo camino de Cuba.

cuestionamiento de la capacidad del cine para producir una respuesta estética y social a la nueva situación política. Un espacio de lucha simbólica tanto como de guerra potencial, la representación del espacio brasileño que Rocha desarrolla allí es decisiva en términos del punto de inflexión estética que estaba experimentando el Cinema Novo. La película de Glauber Rocha presenta los últimos momentos de la democracia de la región ficticia de Eldorado. En ella, durante un itinerario barroco, seguimos al personaje de Paulo Martins (Jardel Filho), periodista y poeta, tratando de abrirse paso a través del laberinto de influencias que constituyen la vida política de dicho espacio. Las oscilaciones de su compromiso, tanto con el populista Felipe Vieira (José Lewgoy) como con el futuro dictador, con el nombre evocador, Diaz (Paulo Autran),<sup>4</sup> son la imagen de su impotencia ante el desastre.

Por otro lado, los llamados “dictadores tropicales”,<sup>5</sup> quienes han sido estereotipados por sus excentricidades y su totalitarismo legendario, también constituyen un terreno fértil para la imaginación literaria, hasta el punto de haberse convertido en un subgénero literario gracias a la “novela del dictador”.<sup>6</sup> Este subgénero literario se revela como “un instrumento de propaganda antidictatorial, un instrumento de emancipación ciudadana y una crítica brutal hacia la dictadura y hacia el autoritarismo” (Fernández, 2018 3’19”). Resulta importante resaltar que el objetivo de la “novela del dictador”, no solo es el de mostrar la dictadura como régimen político en sus diferentes vertientes (caudillos, patriarcas, caciques); sino también el de criticar la cultura del militarismo y el culto al líder; así como el de explicar el proceso de construcción del dictador, cómo se posiciona en la figura del Estado, y cómo, para bien o para mal, logra sobrevivir o es expulsado por un movimiento violento. La “novela del dictador” hace hincapié en el antinstitucionalismo y “desarrolla una crítica hacia el rol de los ejércitos en la política latinoamericana, y también una crítica en clave educativa. Los autores señalan el problema de educación, la clara ignorancia de un gran número de ciudadanos en los distintos países de América Latina” (Fernández, 2018 2’58”). Asimismo, estas novelas “denuncian la cultura del

---

4. Rocha utiliza este homónimo del dictador mexicano Porfirio Díaz (1830-1915), cuya dictadura fue conocida como Porfiriato y se dio de 1878 a 1911. El final del régimen se dio con el inicio de la Revolución Mexicana (1910-1921).

5. Estos personajes han recibido dicho apelativo, debido a que muchas de las figuras más representativas o emblemáticas asociadas, a nivel mundial, con la figura del dictador han pertenecido a países tropicales africanos y sobre todo latinoamericanos.

6. Se trata de un subgénero típicamente latinoamericano y de larga tradición allí, pues se remonta al menos al siglo XIX y sobre todo al siglo XX, aunque también ha sido característico de África (con escritores como Sony Labou Tansi o Henri Lopes en lengua francesa; o Chinua Achebe y Ngugi Wa Thiong’o en inglés), de ahí el apelativo de “dictadores tropicales”, ya que si bien el trópico no es la única región del mundo donde ha habido dictaduras, también es cierto que de ahí surgieron varios de los más representativos para este régimen político, marcando algunas de las características principales de este tipo de gobiernos. Para un mayor conocimiento de la literatura de este género en América Latina y África se recomienda consultar el volumen *The Dictator Novel* (2019) de Magalí Armillas-Tiseyra; y sobre las dictaduras en África el libro *Dictators, Dictatorship and the African Novel. Fictions of the State under Neoliberalism* (2021) de Robert Spencer.

súbdito, que como los estudios de la cultura señalan, posee esta región, esta parte del mundo” (Fernández, 2018 3’32”).

La “novela del dictador” se inicia durante la segunda mitad del siglo XIX con obras como *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, *Amalia* (1851) de José Mármol, o *El matadero* (1871) de Esteban Echeverría. No obstante, es a lo largo del siglo XX cuando se desarrolla con mayor profundidad. Algunos de los grandes clásicos que pertenecen a esta segunda etapa de dicha tradición novelística latinoamericana, se han vuelto hitos de una relación problemática, pero siempre fecunda, entre la novela y la historia y la cultura. Ejemplo de ello son las novelas *El señor Presidente* (1946) del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, premio Nobel de literatura en 1967, y la de *El reino de este mundo* (1949) del cubano Alejo Carpentier, sólo por mencionar algunas. Posteriormente, el año de 1974 fue especialmente interesante en este género, pues se publicaron de manera casi simultánea *El recurso del método* de Alejo Carpentier y *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos. Ambas novelas representan maneras novedosas de abordar los temas políticos de la tiranía, ya que construyen, de forma particular, el arquetipo del dictador latinoamericano y exploran una dimensión textual que va más allá del efecto mimético sobre una determinada realidad histórico-política. Y justamente, a este respecto, resulta apropiado mencionar que tan solo un año después, en 1975, aparece *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, haciéndose evidente, una vez más, que a pesar de que sin lugar a dudas, las dictaduras son eventos históricos importantes en la historia de los países, los dictadores de las novelas son personajes ficticios que evocan, recuerdan y encarnan características que podrían aplicarse a varios o muchos de los dictadores de la historia de América Latina, e incluso a los de otras partes del mundo.

García Márquez aporta una concepción singular de los regímenes totalitarios, de forma que su visión es única en el género por una serie de factores muy concretos, de los que subrayamos el particular tratamiento que hace de los personajes, del espacio y del tiempo, de modo que por medio de una magistral y elaborada combinación de los mismos produce una inigualable figura del dictador y de su mundo. (Gil López, 1983 65)

Las tres novelas de la década de 1970 que acabamos de mencionar, van mucho más allá de representar o recrear a un personaje histórico en particular, ya que hay en ellas un intento de síntesis de todos los países, de todas las historias, de todos los dictadores porque en estas novelas hay una búsqueda intelectual y cultural de América Latina. En ese sentido, en cuanto a la novela de García Márquez apreciamos que su *patriarca* es una aventura textual que construye una arqueología simbólica capaz de desentrañar y revelar los principales elementos de dicho sistema político, porque esta obra sobrepasa la simple dictadura.

*El otoño del patriarca* es un poliedro textual que muestra la repetición infinita de un tiempo que se devora a sí mismo. Cada uno de los hechos se suceden en un vértigo verbal que conforma una arquitectura precisa erigida con las voces protagónicas, en un ascenso de exquisita armonía orquestal y poderosa arquitectura verbal de un relato tan sonoro, escénico; un canto sin altibajos a lo largo de casi doscientas páginas signadas por el otoño de la vida y de un siglo XX que en su agonía reunió la experimentación del lenguaje y las vicisitudes del mundo político. (Quemain, 2014 párr. 1)

Es así como nos preguntamos, ¿en qué sentido las espacialidades puestas en escena por Glauber Rocha en *Terra em transe* y por Gabriel García Márquez en *El otoño del patriarca* constituyen una matriz de análisis de una cultura de la violencia social y política latinoamericanas? Para ello, en primer lugar, intentaremos desvelar la arqueología simbólica de este territorio “salvaje” que ha sido devorado por una violencia social y política, porque, tal y como afirma Monique Elalouf, parecería que este lugar ha sido el núcleo de los focos de tiranos (1978 98-99), y no por referirnos específicamente al Caribe, ni tampoco a América Latina, sino a esos “territorios salvajes”, donde la violencia social y política se han apoderado de todo. En segundo lugar, nos centraremos en la construcción de un espacio alegórico y social a partir del análisis geocrítico de la ciudad ficticia y el mar en la película y la novela, lugares en los cuales resuena una diacronía colonial de la barbarie. En tercer lugar, abordaremos el uso de un lenguaje caracterizado por el discurso político que refleja el absurdo de las dictaduras, en contraposición al discurso artístico que intenta reflexionar y hacerle frente a la barbarie de estos regímenes. Para concluir cómo el Cinema Novo y la “novela del dictador” se convirtieron en un espacio en el que los artistas consideraron las dificultades de la consolidación nacional, exploraron el papel de las fuerzas externas y globales en el mantenimiento de la dictadura, e incluso cuestionaron las funciones políticas de la escritura y las artes, de forma que las representaciones cinematográficas y literarias del dictador han dado pie a una teorización consciente y autocrítica de la relación entre las artes y la política misma.

### **Hacia una arqueología simbólica**

La constante vacilación que establece *Terra em transe* entre la realidad y la alucinación permite abordar el golpe de estado de 1964 desde el ángulo hiperbólico de la alegoría y la proyección subjetiva. La representación de este estado límite le permite a Glauber Rocha producir una imagen de la fiebre que siguió a dicho acontecimiento, acumulando y yuxtaponiendo los fragmentos de la vida que llevaron al fracaso a Paulo Martins. Por lo tanto, *Terra em transe* constituye un “todo diseñado para transmitir la realidad como proceso” (Nagib, 2011 138). El trance es el medio para construir una imagen de un proceso real que se sitúa en los límites de lo expresable, y que encuentra su

resonancia en los fragmentos de espacios que emergen en el segundo plano de la derrota democrática de Eldorado. Se difunde por los cantos místicos que ocupan el entorno sonoro de *Terra em transe*, que evocan este momento de vacilación de la razón provocada por los retornos de lo arcaico. De esta manera, los espacios de la dictadura latinoamericana se prestan a una investigación estética que explora todo su potencial simbólico.

Estas obras constituyen un área privilegiada de investigación desde una perspectiva geocrítica, en la medida en que: “el espacio está ubicado en la intersección del instante y la duración; su superficie aparente se basa en estratos de tiempo compactos distribuidos en el tiempo y reactivables en cualquier momento. El presente del espacio se compone de un pasado que emerge en una lógica estratigráfica” (Westphal, 2007 233).

En esa perspectiva, una imaginería se moviliza desde los primeros momentos de la novela y del largometraje. La playa, la jungla, el mar, el océano todos son espacios de una Colombia y un Brasil primitivos que enmarcan la intriga de la novela y de la película, respectivamente, para determinar, por resurgencia, el resultado de un proceso que termina en el triunfo de la violencia y de la pulsión. La escena del bautismo/investidura de Diaz, seguida de un sacerdote y de un colono portugués en ropa de época, define la inscripción de la obra de Rocha en una temporalidad más amplia que la que representan los eventos (1967 00:10:25). Con una bandera de conquista y un crucifijo, Diaz, dictador eterno a través de la imitación histórica que constituye su nombre, se presenta frente a un monarca indígena en una playa desnuda. Esta escena recuerda los primeros momentos de la colonización y evoca las imágenes adjuntas a las representaciones de las primeras misas, marcas del imperialismo europeo y de la colonización. Al pisar esta playa con sus primeros pasos como líder consagrado, encarna en esta escena el destino compartido de la América Latina en su conjunto, entendida como una comunidad conceptual unida alrededor de la vivencia de una misma fractura, es decir la colonización y las nuevas formas de subjetivación que esta ha impuesto a los pueblos colonizados. La anamnesis simbólica así producida identifica la llegada al poder de Diaz con un proceso primordial que actúa de manera subterránea en el corazón de la sociedad latinoamericana. El espacio salvaje de Eldorado constituye entonces un elemento fundamental en la exploración de la crisis política que ofrece la película. Su función simbólica presenta en la imagen una profunda reflexión sobre la naturaleza del espacio político brasileño, sobre su destino como entidad política, pero también sobre la violencia cultural que forma la estructura de la historia de la identidad latinoamericana. “Alegoría del desencanto” (Xavier, 2007 196), *Terra em transe* explora el inconsciente de un continente e intenta iluminar las lógicas que forman las profundidades del territorio salvaje de Eldorado.

Por su parte, *El otoño del patriarca* es considerada como una fábula sobre la soledad del poder, la cual se desarrolla en un país ficticio a orillas del Mar Caribe. Este

país es gobernado por un anciano dictador que recrea el prototipo de las dictaduras latinoamericanas del siglo XX. En ella sucede algo similar a *Terra em transe*, cuando el patriarca recuerda que un viernes todo el pueblo comenzó a utilizar unos gorros rojos, y que al averiguar de dónde habían salido, se entera de que han llegado unos forasteros desde el mar. Y es ahí, donde García Márquez hace referencia a ese pasado colonial aunque sobrepuesto al presente de la novela, de forma que con la llegada de esos nuevos forasteros hay un gran asombro por las diferencias que tienen unos y otros, tal y como sucedió en las primeras llegadas de los europeos a los distintos territorios americanos, y por supuesto en las conquistas.

Habían llegado unos forasteros que parloteaban en lengua ladina pues no decían el mar sino la mar y llamaban papagayos a las guacamayas, almadías a los cayucos y azagayas a los arpones, y que habiendo visto que salíamos a recibirlos nadando entorno de sus naves se encarapitaron en los palos de la aroladura y se gritaban unos a otros que mirad qué bien hechos, de muy fermosos cuerpos y muy buenas caras, [...] y habiendo visto que estábamos pintados para no despellejarnos con el sol se alborotaron como cotorras mojadas que mirad que de ellos se pintan e prieto, y ellos son de la color de los canarios, ni blancos ni negros, [...] y nosotros no entendíamos por qué carajo nos hacían tanta burla mi general si estábamos tan naturales como nos parieron y en cambio ellos estaban vestidos como la sota de bastos a pesar del calor, que ellos dicen la calor como los contrabandistas holandeses, [...] y gritaban que no entendíamos en lengua de cristianos cuando eran ellos los que no entendían lo que gritábamos, y después vinieron hacia nosotros, [...] y nos cambiaban todo lo que teníamos por estos bonetes colorados y estas sartas de pepitas de vidrio que nos colgábamos en el pescuezo por hacerles gracia, [...] y como vimos que eran buenos servidores y de buen ingenio nos los fuimos llevando hacia la playa sin que se dieran cuenta, pero la vaina fue que entre el cámbiame esto por aquello y le cambio esto por esto otro se formó un cambalache de la puta madre, [...] y hasta querían cambiar a uno de nosotros por un jubón de terciopelo para mostrarnos en las Europas. (García Márquez, 2014: 48-49)

Sin embargo, en este caso, el escritor se acerca un poco a la sátira, ya que en esta ocasión, serán los extranjeros quienes quedan como tontos en los diversos acontecimientos que sabemos que pudieron haber sucedido en los diferentes países que fueron encontrando los europeos. Nace, entonces, el problema de la comunicación al utilizar otra lengua, el asombro al ver un tono de piel distinto del suyo, el trueque por “espejitos” y todo tipo de cosas que los otros no conocen, y hasta el intento de llevarse a uno de los pobladores para mostrarlo en Europa como parte de todo lo exótico de estas tierras.

De esa forma, nuevamente, García Márquez, al igual que Rocha, entrelaza la vida de los diferentes países latinoamericanos, al retomar los elementos compartidos en ese momento histórico a nivel continental, aunque de una manera innovadora y satírica, porque lo más probable es que en los descubrimientos, las conquistas y la

época colonial, el espacio latinoamericano compartió esos acontecimientos evocados por García Márquez y Rocha, al igual que los derivados de las dictaduras. Surge, pues, una policronía que desde la geocrítica puede ser entendida como la multiplicidad de estratos temporales que interactúan en un espacio (Westphal, 2007 229-230); al mismo tiempo que vemos una estratificación espacio-temporal, la cual se refiere a la superposición de diferentes realidades espacio-temporales en un lugar, por lo que podemos entender cómo estos procesos que nos muestran García Márquez y Rocha no suceden solo en Brasil o Colombia, sino en toda América Latina porque, como diría Bertrand Westphal, son espacios con “un conjunto de capas que le dan un grosor diacrónico” (Westphal, 2018 9), y que tienen un ir y venir, creando la repetición de un tiempo que se revela como cíclico, siempre repetido, como un eterno retorno de la absurda violencia de los orígenes.

### **La dictadura, un espacio alegórico: espacialidades y violencia política**

Con un compromiso entre política y cultura, es que Glauber Rocha en *Terra em transe* y Gabriel García Márquez en *El otoño del patriarca* retratan alegóricamente las principales características de los dictadores latinoamericanos, porque está prohibido hablar de ellos, pero todo el mundo los conoce y los ha sufrido. De esa forma, ambos artistas parten de la multifocalización, es decir, la multiplicidad de miradas sobre un mismo espacio (América Latina), un mismo problema (la dictadura), y un mismo personaje (el dictador). En ese sentido, en el momento de su máximo esplendor, el patriarca de García Márquez se revela como el gran dueño del mundo, capaz de dominar y controlar hasta el más mínimo detalle de la vida del país, al igual que domina todo el paisaje desde la terraza de su dormitorio. Incluso, llega a controlar lo que no ve y solo se imagina, ya que, evocado a la distancia, desde la casa de los arrecifes, nos recuerda su época de máximo poder y esplendor, elemento que, a su vez, es un reflejo de las dictaduras que controlan y dominan a Latinoamérica, como un recuerdo vivo del dominio de los conquistadores durante la época colonial, como veremos más adelante en cuanto a la novela y a la película.

En otro diciembre lejano, cuando se inauguró la casa, él había visto desde aquella terraza el reguero de islas alucinadas de las Antillas que alguien le iba mostrando con el dedo en la vitrina del mar, había visto el volcán perfumado de la Martinica [...] había visto el mercado infernal de Paramaribo [...] había visto las vacas de oro macizo dormidas en la playa de Tanaguarena [...] el ciego visionario de la Guayra [...] había visto el agosto abrasante de Trinidad [...] había visto la pesadilla de Haití [...] había visto renacer los tulipanes holandeses en los tanques de gasolina de Curaçao [...], había visto el corral de piedras de Cartagena de Indias, su bahía cerrada con una cadena [...] pues si él subía en diciembre hasta la casa de los arrecifes no era para departir con aquellos prófugos que detestaba como a su

propia imagen en el espejo de las desgracias sino por estar ahí en el instante de milagro en que la luz de diciembre se saliera de madre y podía verse otra vez el universo completo de las Antillas desde Barbados hasta Veracruz[,] y se asomó al mirador para contemplar el reguero de islas lunáticas. (García Márquez, 2014 46-48)

García Márquez propone, entonces, un diálogo intercultural e interregional entre esos espacios y sistemas discursivos a partir de la reflexión del patriarca, pero sin excluir aportes desde y sobre otras regiones latinoamericanas (norte-sur, el Caribe). De igual forma, establece un concepto amplio y diverso de lo latinoamericano como sinónimo de pluralidad que intenta integrar e intercambiar los diferentes discursos e identidades, tal y como lo ha hecho con el espacio al integrar a Cartagena de Indias y a Veracruz, dos puertos continentales, como otras islas que forman parte de ese gran Caribe que a la vez es muchos otros mares y paradigmas culturales. Espacios que se revelan opuestos a la casa patriarcal, que hasta ese momento, se relaciona con la situación geográfica de la ciudad y con el aspecto ideológico de la sociedad, revelándose como una prisión dentro de una ciudad que parecería amurallada y con una única salida a partir de la vista al mar Caribe, el cual la aleja de toda realidad, convirtiéndola en un espacio ficticio, pero con bastantes elementos para demostrarnos que Latinoamérica está presente con su gran diversidad, y, al mismo tiempo, unida por la barbarie y la violencia de las dictaduras. Entonces, se establece una alegoría entre los personajes y los espacios; de tal forma que el pueblo se encuentra encerrado dentro de la ciudad, que se revela como un lugar amurallado, no para proteger a sus habitantes, sino para no dejarlos salir, de forma que no logran desplazarse a otros lugares del país, y mucho menos a otros países. Mientras que el patriarca, metáfora del poder, está todavía más encerrado dentro de su propia casa, la cual, a pesar de su esplendor en su mejor época, nunca llega a parecer una casa presidencial; ya que ambos, aún con el poder y la riqueza que tuvieron en sus mejores años, en realidad, no han sido símbolo de un verdadero gobierno. “El espacio es un escenario privilegiado, la casa y el cuerpo del tirano. Un cuerpo desvencijado, el plato fuerte de un festín grotesco de aves carroñeras (los gallinazos colombianos equivalentes [a] nuestros zopilotes). El tiempo del anciano está trazado en una geografía celeste donde el paso de los cometas, de las estrellas fugaces, permite calcular los tiempos transcurridos” (Quemain, 2014 párr. 29).

*Terra em transe*, también, se desarrolla en el corazón de ese proceso de deterioro de la situación política, de forma que la trayectoria individual del personaje de Paulo Martins polariza la representación espacial de la película. Como señala Lúcia Nagib, la fase inicial del Cinema Novo, que tuvo lugar antes del golpe de estado de 1964, “se dedicó por completo a los viajes de exploración de los territorios brasileños de la

pobreza (las favelas urbanas en primera instancia, luego el desierto interior o *sertão*),<sup>7</sup> cuya realidad se reveló por primera vez en la pantalla” (2011 125). Guerra de imágenes, el Cinema Novo se abre a la posibilidad de representar un conflicto mental, agente del examen ético del movimiento y sus representantes. En la película, según Lúcia Nagib, “los personajes alegóricos son equivalentes e intercambiables con la tierra que habitan” (2011 138), tal y como sucede en la novela con el patriarca y el mar Caribe o su casa. De esa forma, la situación del personaje de Paulo Martins es sorprendente al respecto, ya que “la ‘tierra’ lleva el nombre de un estado humano, el de ‘trance’” (2011 138).

Este trance se manifiesta en primer lugar por la forma misma de la película, que consiste en una maraña fragmentaria de analepsis atribuidas a Paulo Martins, a quien vemos morir desde las primeras escenas. En este sentido, como señala Ismail Xavier, “*Terra em transe* es un gran experimento en estilo indirecto libre” (2001 143). Eminentemente metafórica, la estructuración del espacio filmico toma la forma de un espacio de proyección subjetivo, no lineal, que ofrece una realización simbólica del vértigo experimentado por la tierra desgarrada de Eldorado. Uno de los ejemplos más destacados de este fenómeno ocurre durante uno de los grandes momentos de decisión de Paulo Martins, donde se pone del lado de Vieira con el empresario Julio Fuentes (Rocha, 1967 00:55:57). Si bien cada uno de los personajes parece hablar de forma aislada, como muchos monólogos que se suceden, observamos a Paulo, en un plano conjunto, avanzando frente a la cámara, en el centro del campo. Está rodeado por una niebla, una metáfora de su confusión, pero también del complicado clima político, que se extiende hasta el próximo disparo en todo el paisaje cubierto por la escena. La profundidad del campo está oculta y se mezcla con una niebla que esconde una exuberante vegetación. Por lo tanto, el destino nebuloso de Eldorado está en sintonía con el estado mental del personaje, así como lo están el patriarca y su casa, en la novela, al vivir el mismo recorrido de la grandeza del poder a la decadencia de la muerte, momento en el que tanto el patriarca como su casa, se verán destruidos por los animales y la vegetación, al mismo tiempo que el pueblo logra conocerlos por primera vez.

El director brasileño y el escritor colombiano a partir de una mirada multifocalizada, como lo plantea la geocrítica, muestran a sus personajes como un reflejo de las sociedades latinoamericanas de los años sesenta y setenta, las cuales viven lejos de una verdadera libertad espacial, política e ideológica, al encontrarse en las dictaduras. De esa forma, Paulo Martins navega de partido en partido con sus incertidumbres y sus oscilaciones, en busca de la imposible reconciliación de lo poético y lo político, aunque sigue siendo “nuestro guía

---

7. Tierra hiperbólica de todas las desigualdades, el *sertão*, lejos de limitarse al cine, constituye un lugar común del imaginario brasileño. Como parte geográfica de la región Nordeste, encarna lo que Nicolau Sevcenko describe como “el orden itinerante, inestable y fluido que caracteriza las dimensiones más extensas y profundas de la sociedad brasileña” (2001 76).

en un país, Eldorado, transformado en un laberinto” (Ficamos, 2013 235). Este laberinto es la imagen de un territorio que aparece como marcado por las oscilaciones ideológicas; y delimitado por el hermetismo de sus fronteras, las cuales separan las clases populares y las clases dominantes, así como los espacios de poder de los lugares donde este se encuentra ejercido. Su interacción da cuerpo a la explotación, mediante el lenguaje cinematográfico de Rocha, de la imagen mitológica del laberinto, oponiendo “los espacios cerrados, que son los espacios de la acción y del poder, en relación con los espacios abiertos como el mar o el bosque, que caracterizan Eldorado como un todo” (Ficamos, 2013 236). Dicho territorio es la representación de una situación inextricable, la de un trance oscilante, desde la conquista, entre periodos de calma y de frenesí, pero siempre temblando bajo los efectos de las mismas luchas, repetidas al ritmo de los sobresaltos de una Historia marcada por el sello de la violencia ideológica, política y económica. Este laberinto es entonces, sobre todo, el formado por la historia cultural de América Latina, que es el tema de una síntesis en todo el país de Eldorado. Citado con todos los privilegios fantaseados por los europeos a su llegada al continente, en la película se convierte en el símbolo de una lucha siempre renovada por el poder y la riqueza, a escala continental. En el caso de *El otoño del patriarca*, dicha alegorización espacial, también se da a partir de los espacios abiertos y cerrados y cómo se relacionan con la política, de forma que la casa patriarcal se convierte en el caos que se asemeja a un mercado o un circo (espacio abierto), aunque en realidad el gobierno se encuentra encerrado en ella, sin posibilidades de salir a convivir con el pueblo, y enloqueciéndose entre el poder y el autoritarismo (espacio cerrado). Al igual que el mar Caribe, ya que es ese elemento que lo une como un todo y lo hace dialogar con sus similitudes y diferencias (espacio abierto), no sólo geográficamente, sino también históricamente como el espacio por el que llegaron los conquistadores; aunque, en cierta forma, también es el espacio que ha sido apartado de América Latina como una región distinta que no es incluida al hablar de esta parte del continente (espacio cerrado), “el universo completo de las Antillas desde Barbados hasta Veracruz” (García Márquez, 2014 48).

Lúcia Nagib señala que “En *Terra em transe*, Eldorado alegoriza a Brasil tanto como a todos los demás países latinoamericanos, conectados entre sí a través de su historia colonial” (2007 15), tal y como lo hemos visto en *El otoño del patriarca* con esa ciudad caribeña que podría parecerse a Cartagena de Indias y, al mismo tiempo, a cualquier ciudad latinoamericana, por ese pasado colonial, los espacios, la gente y la política. Por lo tanto, esta afirmación ilumina la sutileza del pensamiento de Glauber Rocha y otorga a la película un alcance más amplio en cuanto a su capacidad para movilizar y cuestionar dichos datos culturales. La utopía originalmente formada alrededor del mito del Eldorado se desvanece violentamente frente a las realidades históricas. Rocha describe, en este sentido, un conjunto inextricable de luchas y discursos que borra una irreparable fractura social, preparando el

advenimiento de un eterno retorno, el del autoritarismo político y el de la esclavitud ordinaria de su tiranía. Al igual que la novela de García Márquez “se anticip[a] a la revuelta, a una transformación anunciada pero visible a lo largo de la década, de los nuevos modos de entender la política, el poder, la democracia, el autoritarismo y lo que tanto trabajo constó reconocer como la defensa más elemental de la persona: los derechos humanos” (Quemain, 2014 párr. 21). En ese sentido, *El otoño del patriarca* como ejemplo de la “novela del dictador” es una crítica a esa “nueva política” latinoamericana que se viviría en las últimas décadas del siglo XX, e incluso hasta en la actualidad, y la cual se basaba en las dictaduras militares, las dictaduras partidistas,<sup>8</sup> y la influencia y control de Estados Unidos para los procesos políticos internos y externos de esta región, es decir, una democracia viciada que se caracterizaba por el autoritarismo y la violación a los derechos y la carencia de libertad para los seres humanos. Procesos que contribuyeron, y lo siguen haciendo, para la construcción de la figura del dictador, porque ya no es sólo el individuo con el cargo quien representa la dictadura, sino todo el sistema, por lo que aún después de la muerte de dichos personajes se seguirá sintiendo su presencia y la de las dictaduras, aunque ya no reciban esos nombres. Asimismo, el caos y el desorden serán los que dominen las relaciones políticas y el sistema de gobierno en este mismo espacio, con acciones e ideologías absurdas como lo muestra alegóricamente García Márquez al describir la casa de gobierno y la figura del patriarca quien no sólo forma parte de dicho circo, sino que además lo dirige:

La primera vez que lo encontraron, en el principio de su otoño, la nación estaba todavía bastante viva como para que él se sintiera amenazado de muerte hasta en la soledad de su dormitorio, y sin embargo gobernaba como si se supiera predestinado a no morir jamás, pues aquello no parecía entonces una casa presidencial sino un mercado donde había que abrirse paso por entre ordenanzas descalzos que descargaban burros de hortalizas y huacales de gallinas en los corredores, [...] y todo aquello entre el escándalo de los funcionarios vitalicios que encontraban gallinas poniendo en las gavetas de los escritorios, y tráfico de putas y soldados en los retretes, [...] porque nadie sabía quién era quién ni de parte de quién en aquel palacio de puertas abiertas dentro de cuyo desorden descomunal era imposible establecer dónde estaba el gobierno. El hombre de la casa no sólo participaba de aquel desastre de feria sino que él mismo lo promovía y comandaba. (García Márquez, 2014 11)

## Un lenguaje para lo absurdo y su barbarie

*Terra em transe* tiene una importancia cultural notable porque se encuentra en el marco de una reflexión social que va mucho más allá de las fronteras brasileñas,

---

8. Ejemplo de ello es el tiempo que duraron al frente del poder partidos políticos de derecha o conservadores, como en el caso de México con el PRI (Partido Revolucionario Institucional), cuyo gobierno, aunque con diferentes representantes, fue de setenta años. Además de que se caracterizó por una gran corrupción y la herencia de una política viciada en la que se elegía a exmilitares para los cargos políticos o integrantes “comprometidos” con los intereses del partido y no con los de la sociedad o los del pueblo. Por lo que dicho periodo claramente podría ser considerado como una dictadura.

cuestionando la violencia política de la que América Latina es objeto, sobre todo por su discurso sobre la representación de lo político. Fragmentados, los espacios sociales aparecen mutuamente herméticos. La hipertrofia de los diálogos aísla a los protagonistas comprometidos con el proceso de renovación política (tanto a quienes pertenecen a la izquierda, Paulo Martins y Vieira; como a los conservadores o fascistas, Diaz) de las masas, y sus declaraciones de intenciones nunca encuentran satisfacción. Este discurso desbordante estructura espacios discursivos que excluyen a las personas, que parecen casi completamente silenciadas y son objeto de violencia desproporcionada, casi instintiva, cuando se expresan. Ejemplo de ello es Paulo Martins, quien maltrata a un campesino que defiende la causa de su comunidad ante Vieira. El fondo revela un paisaje que acoge en su profundidad un conjunto urbano, del que parecen emerger los extras (Rocha, 1967 00:30:36). Muchos de ellos observan directamente el objetivo, cuestionan esta escena de negación de expresión y se enfrentan al político que generalmente no se cansa de las promesas. A los espacios de las personas se les niega la cámara tanto como su palabra real. La masa solo existe en palabras, que abundan en las de los intelectuales y políticos. Los éxtasis del misticismo populista de Vieira, como el romanticismo de Paulo Martins, se expresan fuera de cualquier control sobre la realidad. Perpetúan así la exclusión de las masas del proceso político. En esta escena de violencia, los hechos se ponen al día con las palabras del poeta y derriban el ideal de una fuerza popular activa, que en realidad es devorada por una miseria real, aquí muy cerca de las representaciones clásicas del *sertão*. El espacio político, el espacio de las palabras, aparece vacío y silencioso frente a las expectativas de la gente, como el plano que captura a la multitud reunida frente a la plataforma vacía para el discurso de Vieira (1967 00:27:18). En ese sentido, podemos ver que Rocha muestra que no hay un acercamiento multifocalizado entre Vieira y el pueblo, ya que, de acuerdo con la geocrítica, a partir de una diversidad en la apreciación del espacio, también se lograría un acercamiento con las minorías, pero al no establecer esta relación entre espacio, pueblo y poder, el discurso queda vacío al igual que el pueblo y el espacio.

Esa misma teatralidad del discurso político es planteada por García Márquez en su protagonista. El patriarca tiene un doble, que muere envenenado en uno de los muchos atentados que hay en su contra, y de los que él ni siquiera es consciente. Asimismo, es presentado por el autor como un ventrílocuo, cuyo discurso es aceptado por el pueblo, a pesar de estar en las situaciones más falsas y menos aceptables, porque con el tiempo han aprendido que nada es lo que parece, ya que el patriarca siempre ha sabido guardar las apariencias y hacer creíbles hasta las situaciones más inverosímiles.

La segunda vez que lo encontramos carcomido por los gallinazos en la misma oficina, con la misma ropa y en la misma posición, ninguno de nosotros era lo bastante viejo para recordar lo que ocurrió la primera vez, pero sabíamos que

ninguna evidencia de su muerte era terminante, pues siempre había otra verdad detrás de la verdad. Ni si quiera los menos prudentes nos conformábamos con las apariencias, porque muchas veces se había dado por hecho que estaba postrado de alferecía y se derrumbaba del trono en el curso de las audiencias torcido de convulsiones y echando espuma de hiel por la boca, que había perdido el habla de tanto hablar y tenía vintrílocuos traspuestos detrás de las cortinas para fingir que hablaba, [...] pero cuanto más ciertos parecían los rumores de su muerte, más vivo y autoritario se le veía aparecer en la ocasión menos pensada para imponerle otros rumbos imprevisibles a nuestro destino. (García Márquez, 2014: 51-52)

Podemos observar, pues, que el absurdo es llevado al límite hasta llegar a unirse con la sátira, porque “las imágenes distorsionan, hiperbolizan ridiculizan, y al fin y al cabo, aniquilan a la figura del tirano latinoamericano. La clave de su destrucción se encuentra en la sistemática e inextricable pulverización de los mitos que lo sustentan” (Onstine, 1976 432). Al contrario de la película de Rocha, en la novela podemos ver que, aunque parecería que el autor exagera la situación hasta ridiculizarla, en realidad hay bastante verosimilitud de los sistemas políticos latinoamericanos, así que el autor, nuevamente, entrelaza realidad y ficción, y pasado y presente para mostrarnos un espacio “salvaje”, donde la violencia política y social, están a la orden del día, por lo que ya no se sabe qué es real y qué ficticio, y solo queda desconfiar hasta el último momento, porque todo es una construcción de ese discurso político, el cual al haber sido revelado, podrá ser erradicado.

El tiempo es una construcción del lenguaje, pero es en el lenguaje de la novela donde se nombran por primera vez viejas ideas, emociones, objetos. En el suceder (temporal de las voces) de los múltiples relatos ocurren también certezas vitales, aproximaciones a un orden existencial, meditaciones sobre lo político, el universo ético y el mundo contrastante de las culturas que se juegan en el ajedrez del poder, de la dominación que sin embargo se ha hecho mestiza, como esta novela criolla, moderna, europea y latinoamericana. (Quemain, 2014 párr. 3)

Por su parte, como señala Lúcia Nagib, en *Terra em transe*: “Eldorado se convierte en el escenario de la decadencia burguesa, y el mar utópico, vinculado a la génesis de Brasil, en el origen del autoritarismo y la opresión de clase” (2007 xii). Como resultado, ya no puede tener lugar la lucha de clases, y es el destino de todo un continente el que aparece dibujado a través de la red de símbolos desplegados por García Márquez en su novela, y por Rocha en su película. Es por esta razón que el sesgo adoptado en la representación de las personas ya no consiste en la denuncia directa y poética de su miserabilismo, sino en la descripción de los espacios que marcan su exclusión. Giorgio Agamben señala a este respecto que la palabra “pueblo” “abarca tanto al sujeto político constitutivo como a la clase que, *de facto*, está excluida de la política” (1995 39). En este sentido, los espacios de las personas están excluidos de la representación, así como las personas lo están como sujetos políticos. En respuesta a estas representaciones tanto

fugaces como reprimidas de las masas, la insurrección artística del Cinema Novo no propone una vana acumulación de palabras, sino un levantamiento activo de imágenes. Por lo tanto, el desafío expresivo de los cineastas se dirige hacia la búsqueda de un lenguaje cinematográfico que pueda escapar de las posturas pasadas encarnadas por los personajes. Es así como la representación del espacio del fin de la democracia brasileña coloca al Cinema Novo frente a sus propias aporías. De igual forma, en la “novela del dictador” el lenguaje tiene un papel fundamental, ya que es gracias a él que los escritores como García Márquez logran la configuración del personaje, pero, al mismo tiempo, de todo el sistema político, por lo que se convierten en novelas atemporales y capaces de reflejar a otras dictaduras, sin importar el lugar. Tal y como lo dice Quemain con respecto a *El otoño del patriarca*: “es una novela de lenguaje. Ahí radica su pacto con el futuro y la garantía de su legibilidad” (Quemain, 2014 párr. 20). Así podemos decir que en ambas obras, la película y la novela, también encontramos la legibilidad del mundo que, de acuerdo con Bertrand Westphal, es la capacidad que tienen las obras artísticas para representar, para leer, el mundo actual, el mundo que habitan los seres humanos de este momento (2007 241-242), y que en las representaciones de Rocha y García Márquez sobre la política latinoamericana se puede apreciar/leer claramente, ya que podemos ver la miseria humana y espacial, el autoritarismo y el caos en los espacios del poder, y ante todo, el desequilibrio y una separación entre el ser humano y el medio ambiente que lo rodea.

La represión de la representación del pueblo, así como la dificultad experimentada por los personajes para transformar lo real, son síntomas de la crisis de un movimiento que adoptó los imperativos de la conciencia de las masas y el cuestionamiento de las élites en las décadas de los sesentas y setentas. En *Terra em transe*, es todo el discurso político en sí el que se organiza como un espacio de representación. La alegría y la grandilocuencia de las direcciones de Vieira, Diaz e incluso Paulo Martins, poseen toda la artificialidad de la declamación. Este aspecto culmina, por ejemplo, en una escena de confrontación física por parte de Paulo Martins y Diaz, donde los dos hombres luchan largamente acompañados por música de ópera y ametralladoras (Rocha, 1967 1:13:12). La discrepancia resultante entre las posturas políticas y la realidad en la que afirman actuar parece aún más sorprendente, lo que hace posible definir el espacio de Eldorado como un espacio de simulación. Siguiendo esta lógica, el discurso que Paulo Martins dice mientras hace una película de propaganda a favor de Vieira es muy ambiguo: “Sara: Tiraste a Vieira al abismo. / Paulo: ¿Yo? El abismo está cerca, y todos nos estamos moviendo hacia él” (1967 1:19:56).<sup>9</sup> Su discurso se vuelve cínico y despectivo de la exultante multitud que está presente. A pesar de la naturaleza de su compromiso político, la experiencia del trance, vivida aquí en medio del clamor y la retórica política populista,

---

9. “Sara: Você jogou Vieira no abismo. // Paulo: Eu? O abismo está aí ha perto”.

enfrenta al poeta con la muerte concreta de su ideal, materializado por su compromiso con Vieira. Se da cuenta en esta ocasión de que la ansiada revolución política no puede pasar por una revolución poética, y que las palabras se revelan, en el fondo, muy estériles frente a la violencia del proceso político, de sus juegos de intereses que van mucho más allá del marco de Eldorado. En ese sentido, podemos ver a la *Splint*, una empresa con un nombre inquietante por ser de habla inglesa, que apoya a Diaz y finalmente asegura su victoria, lo cual representa el espectro que se cierne sobre el panorama político de América Latina en los momentos en los que los golpes de estado se multiplican, al igual que los estados bajo la influencia de la política exterior intervencionista estadounidense. El fracaso del proceso democrático condensa en la película una especie de retorno a un trauma, heredado de un acto de violencia fundante, como lo fue el de la conquista. Eldorado representa en la imagen una tierra que se ha convertido en ajena de sí misma, enajenada. El abismo inminente mencionado por Paulo Martins, materializado por la victoria del fascista Diaz, corresponde a la caída provocada por la inanidad del proceso político, la falta de compromiso de las masas, y el fracaso de los intelectuales en conferir una realización pragmática a los discursos problematizando y denunciando las relaciones de poder de clase.

Según Paulo Martins, la gente es abyecta porque “corren detrás del primero para agitar una espada o una cruz”, y Sara, su amante –también comprometida en la campaña de Vieira–, repite que “la culpa no es del pueblo” (1967 1:20:03).<sup>10</sup> Actor de la política en el poder que tiene sobre las imágenes, Paulo Martins parece muy pasivo mientras somos testigos de una nueva duplicación de representación: un trabajador es interrogado, renunciado y sin mucha opinión sobre la situación de Eldorado, mientras deja que un campesino intente abrirse paso entre la multitud para expresar su miseria. Luego es brutalmente golpeado y asesinado, mientras el grupo reanuda ciegamente su agitación (1967 1:22:00). La escena se desarrolla como si la realidad irrumpiera inesperadamente en el corazón de la representación, y fuera objeto de descrédito y represión inmediata por parte de los agentes que aseguran el desarrollo de la campaña. El espacio político aparece en toda su realidad en esta especie de película que se está haciendo dentro de la película: las cámaras se alejan, los elementos de decoración están dispuestos y los extras terminan descansando, mientras el cadáver del campesino asesinado en medio del tumulto aún yace entre ellos. Esta escena es particularmente elocuente en la relación reflexiva que se entabla con la película misma. La omnipotencia de la imagen, que reemplaza lo real, provoca un mareo que destruye cualquier posibilidad de acción. El personaje de Vieira, sin embargo, en el centro de la campaña, parece muy abstraído en medio de la oleada de palabras y sonidos que saturan el espacio que lo rodea. A partir

---

10. “Sara: A culpa não é do povo, a culpa não é do povo, a culpa não é do povo! // Paulo: Mas sai correndo atrás do primeiro que les acena com uma espada o uma cruz!”.

de ahí, las palabras de Paulo Martins adquieren su pleno significado. Abrazando este “abismo” que designa con un gesto amplio, no solo describe la escena que se desarrolla ante sus ojos.

En *El otoño del patriarca* la noción de abismo también aparece desde dos perspectivas, aunque con una alusión menos explícita, debido a que, en este caso, el abismo estará escenificado desde la terraza de la casa de los arrecifes, lugar donde el patriarca destierra, disimuladamente, a los otros dictadores que han perdido el poder y han sido destituidos o derrocados, y donde aguardan eternamente el regreso o, como diría el patriarca, la obtención del “único documento de identidad de un presidente derrocado[:] el acta de defunción” (García Márquez, 2014 22). Así, la terraza es el lugar donde el patriarca juega dominó con esos otros exdictadores, aunque no por el placer del juego “sino para disfrutar de la dicha mezquina de no ser uno de ellos” (23), por lo tanto la punta de ese abismo, la terraza, se revela como el lugar desde donde se muestra el poder de la dictadura, ya que es esa misma terraza desde la que el patriarca observa las “islas alucinadas” caribeñas: Antillas, Martinica, Paramaribo, Tanaguarena, Guayra, Trinidad, Haití, Curaçao, Cartagena de Indias, Barbados, Veracruz (47-48). Sin embargo, también es el abismo que simboliza la caída de la dictadura no sólo por ser la casa de retiro de los antiguos dictadores que han sido destituidos y exiliados, sino porque también es por esa terraza que lanzarán sus cuerpos: “el jueves menos pensado le poníamos a uno las condecoraciones prendidas con alfileres en la última camisa, envolvíamos el cuerpo en su bandera, le cantábamos su himno nacional y lo mandaban a gobernar olvidos en el fondo de los cantiles sin más lastre que el de su propio corazón erosionado y sin dejar más vacíos en el mundo que una silla de balneario en la terraza sin horizontes” (46).

A lo largo de la secuencia del abismo en *Terra em transe* aparece abundante vegetación en el fondo, saturando la imagen. La jungla es un elemento inquietante en la película, que da cuerpo al abismo descrito por el personaje. Rodea y domina el palacio habitado por Vieira desde las primeras imágenes, que nos enseñan de manera profética la derrota de la democracia y la victoria de Diaz (1967 00:06:46). Filmada de contrapicado, esta jungla desbordante sofoca el palacio y al mismo tiempo la utopía populista de Vieira. Por lo tanto, el edificio amenaza con verse envuelto en la oscuridad indefinida de la vegetación, representada en la pantalla por el contraste presente entre las piedras blancas del edificio y el oscuro grupo de plantas. Una metáfora de la derrota, un inquietante avatar de parálisis social, la omnipresencia del elemento silvestre constantemente trae al espectador de vuelta a las primeras imágenes de la película. El objetivo se acerca a las costas de Eldorado en un largo *travelling* que abarca primero el océano, luego la playa y finalmente la jungla del país, acompañado de música que recuerda el rito del *candomblé*. La asociación de la metáfora del desastre político con la dimensión sagrada del ritual

coincide con lo que subraya Gustavo Chataignier sobre el trabajo de Rocha, donde “la tensión entre religiosidad y política se combina con un nuevo enfoque de lo sagrado. Este último permanece presente, tanto con sus ritos como con sus imágenes y símbolos. Sin embargo, el dispositivo técnico-artístico del cine lo profana” (2017 5). El espacio forestal constituye a este respecto un elemento sincrético: cercano a lo sagrado en relación con los primeros elementos culturales de Brasil, su aura simbólica se actualiza por la imagen mediante la reactivación de las estructuras arcaicas que dan sentido al presente. El trance místico de los políticos se convierte en el de todo un territorio que entra en convulsión. Al respecto, García Márquez realiza algo similar en la novela de *El otoño del patriarca*; no obstante, en esta ocasión, el escritor coloca toda esa naturaleza salvaje y desbordada en el interior de la casa patriarcal, como símbolo de la decadencia. Ahora es la naturaleza quien gobierna la casa presidencial, y por consiguiente al pueblo.

A lo largo del primer patio, cuyas baldosas habían cedido a la presión subterránea de la maleza, vimos el retén en desorden de la guardia fugitiva [...] vimos el galpón en penumbra donde estuvieron las oficinas civiles, los hongos de colores y los lirios pálidos entre los memoriales sin resolver cuyo curso ordinario había sido más lento que las vidas más áridas [...] y vimos entre las camelias y las mariposas la berlina de los tiempos del ruido [...] En el patio siguiente, detrás de una verja de hierro, estaban los rosales nevados de polvo lunar a cuya sombra dormían los leprosos en los tiempos grandes de la casa, y habían proliferado tanto en el abandono que apenas si quedaba un resquicio sin olor en aquel aire de rosas revuelto con la pestilencia que nos llegaba del fondo del jardín y el tufo de gallinero y la hedentina de boñigas y fermentos de orines de vacas y soldados de la basílica colonial convertida en establo de ordeño [...] y vimos en el fondo los sauces babilónicos que habían sido transportados vivos desde el Asia Menor en gigantescos invernaderos de mar, con su propio suelo, su savia y su llovizna, y al fondo de los sauces vimos la casa civil, inmensa y triste, por cuyas celosías desportilladas seguían metiéndose los gallinazos. (García Márquez, 2014 5-7)

Así, el patriarca y su casa que se han revelado como un solo ser a lo largo de la historia, terminan desapareciendo juntos, nada queda de su esplendor, de su poder, de sus vidas. El tiempo ha transcurrido reflejándose en los espacios: en la ciudad, en la casa de gobierno, en la casa de los arrecifes, en el patriarca, ya que la decadencia se ha apoderado de todo. Por ello, con la muerte del patriarca, el espacio cambia para denigrar el esplendor de los lugares del poder, y abrirlos al pueblo para que desde ellos puedan contemplar el esplendor del despertar de la ciudad, la reanudación del tiempo, y más allá un porvenir y la esperanza de un futuro robado, como la inmensidad del mar que ya no existe y que unía las islas de las dictaduras.

Durante el fin de semana los gallinazos se metieron por los balcones de la casa presidencial, destrozaron a picotazos las mallas de alambre de las ventanas y removieron con sus alas el tiempo estancado en el interior, y en la madrugada del lunes la ciudad despertó de su letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de

muerto grande y de podrida grandeza. Sólo entonces nos atrevimos a entrar sin embestir los carcomidos muros de piedra fortificada [...] Fue como penetrar en el ámbito de otra época, porque el aire era más tenue en los pozos de escombros de la vasta guardia del poder, y el silencio era más antiguo [...] y vimos por las ventanas numerosas el extenso animal dormido de la ciudad todavía inocente del lunes histórico que empezaba a vivir, y más allá de la ciudad, hasta el horizonte, vimos los cráteres muertos de ásperas cenizas de luna de llanura sin término donde había estado el mar. (5-8)

Esa última mirada desde la ventana del balcón del patriarca, y que en realidad es la primera que puede hacer el pueblo desde la cima que simboliza el poder, se nos revela como un despertar de la consciencia de ese “animal dormido” que se relaciona directamente con el espacio ciudadano que lo rodea, y que al igual que la sociedad, ahora que ya se ha muerto el patriarca, podrá despertar, alejándose del autoritarismo, de la barbarie y de la violencia, aunque no perderá del todo los estragos de la dictadura, por lo que las cicatrices se quedarán en su interior, así como los cráteres de ese mar que les han robado, es decir, todos esos saqueos y abusos que han marcado y forjado las múltiples identidades de Latinoamérica desde las primeras conquistas a los pueblos primigenios, pasando por las dictaduras, y que se siguen sufriendo hasta la actualidad desde un capitalismo neoliberal. Esa es la crítica de la “novela del dictador”, una crítica al autoritarismo y al atinstitucionalismo. Además del compromiso que adquiere como una herramienta para la emancipación social y para una educación de ciudadanos libres.

Asimismo, *Terra em transe* no solo ilustra un estado de cosas, sino que el trance y su vértigo permiten poner en perspectiva la situación histórica de Brasil y la apertura de nuevos caminos de decisión. Filmar para decir, tal era el compromiso del primer Cinema Novo, el de antes de 1964, pero su situación era abierta y llena de esperanza (Xavier, 2001). Filmar para interpretar sus fracasos e ir más allá de la aparente inextricabilidad de un estado de cosas, aquí está la novedad ofrecida por la guerra de imágenes y de símbolos librada por los cineastas después de 1964. Este es el camino que Glauber Rocha toma a través del fracaso del personaje de Paulo Martins, que opta por el sacrificio romántico y la acción guerrillera idealista. El final de la película, y con él el final de la narrativa subjetiva, abre el camino a otras posibilidades. La obra termina en un contrapicado que pone en escena al poeta/periodista, solo, en una duna bañada en luz brillante (Rocha, 1967 01:44:24). Un cielo nublado llena la pantalla y aplasta al personaje en su esquina inferior derecha. Paulo, quien apunta su arma en vano al cielo, lucha en la esterilidad de su exaltación poética. Este cielo no es otro que el contrapunto del plan de apertura y su plano picado aéreo filmando el océano y la jungla. Paulo Martins también muere aplastado por las fuerzas primarias, representadas por los elementos, esta vez devorado por un espacio del ideal que ciega la percepción de la realidad. El sonido de las ametralladoras continúa, mientras el cielo cegador sella la agonía de Paulo y su búsqueda de lo absoluto.

Por el contrario, el plano que precede a la escena final de la película, ofrece otra orientación (1967 01:43:39). Observamos a Paulo, herido y muriendo en la carretera, acompañado por el personaje de Sara. Relegada en un segundo plano, durante toda la película, ella nunca habla ni el lenguaje de los intereses ni el del cinismo. Íntegra en su compromiso con el pueblo, es probablemente el único personaje que escapa del trance de la tierra de Eldorado. Frente a la muerte del ideal y el fracaso de la utopía populista y romántica, simbolizada en la imagen por un paisaje desolado y nebuloso, Sara abandona el cuerpo de Paulo e inicia una marcha frente al objetivo. La escena está capturada en un travelling hacia atrás, siguiendo el curso de una carretera recta, cuyo final está oculto detrás de la cámara. Metáfora de una historia para construir, este camino lleva todas las incertidumbres del futuro de una tierra que aún no paró y aún está tambaleándose de su trance. Sin embargo, sigue siendo la marca de una unión con la realidad que escapa a todos los demás personajes de la película. A través de una configuración espacial con un fuerte valor metafórico, la puesta en escena consagra la postura de Sara como la única posición viable frente al golpe. La salida que ofrece a la ceguera del misticismo idealista se puede resumir como una mirada hacia el futuro, además de un examen de los escollos del pasado. Alimentada por sus fracasos, el personaje de Sara también refleja la opción adoptado por el Cinema Novo después de 1964, que abandona el realismo social de sus primeras manifestaciones, y se basa en la fuerza de la imagen para acercarse a lo que las palabras pueden, o no, decir.

En este sentido, la figura femenina jugará un rol diferente en la novela de *El otoño del patriarca*, ya que la única mujer que llega a ser nombrada y a tener un papel activo es Leticia Nazareno, quien desde un principio se revela en un papel ambiguo entre esposa y madre del patriarca, al ser ella quien le enseña a leer y a escribir (García Márquez, 2014 190), quien lo cuida y lo baña como a un bebé (192); y por lo mismo también es descrita como la “novicia”, es decir, una mujer casta, pura, al punto de ser vista como un ente angelical o virginal. Además, Leticia es la mujer legítima del patriarca, la única con la que se casa y la que le da un hijo a quien él reconoce, formando una familia de caricatura monárquica donde ella tiene el poder y un mando legitimado por el hijo que le ha dado a la dictadura. Sin embargo, también es ella quien inicia el deterioro del poder patriarcal, al involucrarse directamente en la política, y tomando un papel activo en dicha situación, al grado de buscar tener mayor notoriedad en los desfiles y dar órdenes sin que el patriarca las diera: “Leticia Nazareno tenía las claves de su poder y le bastaba con decir que él mandaba decir que le pasen la cuenta al gobierno, una fórmula antigua que al principio parecía muy fácil de sortear pero que se fue haciendo cada vez más temible” (204), ya que esas palabras son dichas por la mujer del patriarca, y no por él. La mujer, entonces, tiene su propio gobierno, lo mira todo y controla casi todo, casi, porque esta manera de gobernar y de asumir el poder se gana el odio de los subordinados, quienes tienen la

aspiración de influir en el patriarca, tal y como ven que lo hace Leticia Nazareno, aunque no lo logran: “Leticia Nazareno había llegado tan lejos con sus ínfulas de reina que el propio estado mayor presidencial asumió el riesgo de franquearle el paso a uno [de los acreedores de Leticia], sólo a uno, para tratar de que él tuviera al menos una idea ínfima de cómo andaba la patria a espaldas tuyas mi general” (206), aunque el patriarca no reacciona y sólo termina por confirmar lo mismo que había dicho siempre y que ahora eran las palabras de Leticia: “que le pasen la cuenta al gobierno” (207), mostrando una total enajenación hacia la mujer que se ha apoderado del gobierno y que da las órdenes en su lugar y de acuerdo con sus propios intereses. Finalmente, ese odio que se ha sembrado y ha crecido en el pueblo, culmina con la muerte atroz de la madre y el hijo, por lo que hay una profunda tristeza en el duelo que vive el patriarca, la mayor tristeza tal vez del relato. No obstante, el patriarca en apariencia sabe lo que ha perdido y pasa de la melancolía a la venganza, la cual se convierte en el motor transformador de la novela, a tal grado que el patriarca se olvida del poder que lo tenía embriagado, pasando a vivir para la venganza, que se encarna en Ignacio Sáenz, quien cometerá los peores crímenes en nombre de la afrenta cometida en contra del patriarca, y con los que se consolidará la decadencia del poder. Por lo tanto, a diferencia del personaje de Sara de Rocha que refleja los ideales del Cinema Novo, el personaje de Leticia Nazareno de García Márquez refuerza la figura de la dictadura, aunque con esas acciones también refuerza los ideales de crítica política presentes en la “novela del dictador”.

## Conclusión

En su dificultad para contar la catástrofe, los personajes de *Terra em transe* y *El otoño del patriarca* sirven como puntos focales para la exploración de los espacios reconfigurados que se dotan de un valor alegórico que explora las estructuras de la sociedad no solo brasileña o colombiana, sino también latinoamericana en su conjunto. Así, en la película la fuerza de la imagen supera la de las palabras por lo que Eldorado de Rocha es objeto de una representación distorsionada por la hipérbole, y que despliega todo su poder expresivo. El espacio representado, eminentemente simbólico, documenta las desigualdades sociales de América Latina. Al profundizar en los orígenes del nuevo orden político, se convierte en el soporte de una arqueología estética y cultural. Su exploración cinematográfica se convierte en un verdadero instrumento de lucha para el Cinema Novo, tanto estético como ideológico. Mientras que la novela de Gabriel García Márquez demuestra un compromiso con la crítica a las dictaduras y a sus regímenes militaristas y autoritarios; al mismo tiempo que deja ver una fascinación por el poder, de forma que el autor intenta desentramar los secretos más profundos de este elemento, para llegar a sus orígenes, por medio del caos en el que se desenvuelve, las manipulaciones

que utiliza en el discurso, y las actuaciones que disfrazan sus verdaderos intereses del pueblo, el cual se ha sumido en una cultura del súbdito y el culto al líder. Por lo tanto, en estas obras el poder está representado en el personaje del patriarca, pero, al mismo tiempo, en los espacios, ya que es claro que están unidos a los protagonistas. En ese sentido, los espacios del poder en ambas obras juegan un papel fundamental, porque, a lo largo de toda la película y de la novela, tendrán las mismas características que el patriarca y el dictador.

Otro elemento importante es la desmesura, ya que es una de las principales características de los protagonistas, de las tramas y de las estratificaciones espacio-temporales de ambas obras. Al igual que los dictadores que todo lo pueden y sus espacios de poder en los que podemos encontrar una abundancia descontrolada en cuanto a riqueza, pero también en cuanto al absurdo, es decir lugares donde existe de todo entre gallinazos, vacas, soldados, prostitutas, como si fuera un mercado (*El otoño del patriarca*); o periodistas, mujeres, orgías ciudadanas, políticos, grandes adornos y lujos como si fuera un teatro (*Terra em transe*), aunque entre ese “todo” lo único que no puede encontrarse es el poder, y mucho menos a un gobernante, porque sólo hay abuso y dictadores que se creen Dios. A diferencia de los espacios del pueblo, los cuales están representados por la ausencia, como si estuvieran al margen de los espacios donde se apuesta por el destino del país, o del continente entero. De esa forma, García Márquez y Rocha no dejan de preguntarse por esta ausencia, insistiendo en el aspecto grotesco y desbordado de los espacios de poder, pero también sobre su absurdo. Por consiguiente, estos espacios, excediendo toda medida y toda realidad, encuentran una oposición radical en la sobriedad de los espacios ocupados por el pueblo, quien despojado de toda influencia y destinado a repetir el mismo camino de descenso hacia la miseria y el despojo, es representado por su propia ausencia.

Por último, podemos decir que las dictaduras han sido una constante en la historia moderna de Latinoamérica, empezando por la del dictador José Gaspar Rodríguez Francia de Paraguay en el siglo XIX, hasta las más recientes como las de Chile y Argentina hacia finales del siglo XX. De forma que se ha dado la construcción de un claro modelo para la figura del “dictador latinoamericano”, el cual ha estado representado en el imaginario literario (la novela del dictador) y cinematográfico (el Cinema Novo), tal y como lo hemos podido observar en la película *Terra em transe* de Glauber Rocha y en la novela *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez. Esta construcción ha sido realizada desde una estética de la desmesura y de lo absurdo, y ligada al anhelo del cambio del régimen político (la dictadura), y a un cambio en el paradigma (el sistema político-social latinoamericano bajo los influjos de Estados Unidos). Asimismo, es interesante observar cómo es que estos dos artistas hablan sobre América Latina desde las periferias, por un

lado Brasil y por el otro el Caribe, ya que ambos espacios se han encontrado excluidos de Latinoamérica, ya sea por cuestiones políticas, económicas, culturales o simplemente geográficas, aunque siempre en constante diálogo con esta región, porque siempre han compartido ese espacio con América Latina, además de los procesos político-económicos y socio-culturales de dicha región.

### **Bibliografía citada**

- Agamben, Giorgio. *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Payot et Rivages: 1995.
- Armillas-Tiseyra, Magalí. *The Dictator Novel: Writers and Politics in the Global South*. Northwestern University Press, 2019.
- Chataignier, Gustavo. “Le droit à l’image: le Cinéma Novo brésilien et l’apparaître.” *Appareil*. 31 janvier 2017. [journals.openedition.org/appareil/2355](http://journals.openedition.org/appareil/2355)
- Elalouf, Monique. “*El otoño del patriarca*. Gabriel García Márquez.”. *Caudillos, « caciques » et dictateurs dans le roman hispanoaméricain*. Coordinación de Paul Verdevoye. Éditions Hispaniques, Paris, 1978.
- Fernández, Eduardo. *La novela del dictador en América Latina*. Universidad Francisco Marroquín, 2018. YouTube.  
[www.youtube.com/watch?time\\_continue=4&v=EjtitW6vkQ0&feature=emb\\_logo](http://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=EjtitW6vkQ0&feature=emb_logo)
- Ficamos, Bertrand. *Cinema Novo, avant-garde et révolution*. Nouveau Monde, Paris, 2013.
- García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca*. Diana, México, 2014.
- Gil López, Ernesto. “El espacio en *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez.” *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n° 2, 1983, pp. 65-70.
- Nagib, Lúcia. *Brazil on screen. Cinema Novo, New Cinema, Utopia*. I. B. Tauris, Londres, 2007.
- . *World Cinema and the Ethics of Realism*. Continuum, New York, 2011.
- Onstine, Roberto. “Forma, sentido e interpretación del espacio imaginario en «El Otoño del Patriarca».” *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 317, 1976, pp. 428-433.
- Quemain, Miguel Ángel. “*El otoño del patriarca*, la historia como repetición.” *Letras Libres*, 2014. [www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/el-otono-del-patriarca-la-historia-como-repeticion](http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/el-otono-del-patriarca-la-historia-como-repeticion)
- Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Cosac Naify, 2004.
- . *Terra em transe*. MAPA Filmes/Difilm, 1967.

Sevcenko, Nicolau. "Peregrinations, Visions and the City: From Canudos to Brasília, the Backlands become the City and the City becomes the Backlands." *Through the Kaleidoscope. The Experience of Modernity in Latin America*. Coordinación de Vivian Schelling. Verso, Londres / New York, 2001.

Spencer, Robert. *Dictators, Dictatorship and the African Novel. Fictions of the State under Neoliberalism*. Palgrave Macmillan, Manchester, 2021.

Xavier, Ismail. *O Cinema brasileiro moderno*. Paz e Terra, São Paulo, 2001.

---. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. Cosac Naify, São Paulo, 2007.

Westphal, Bertrand. *La Géocritique. Réel, Fiction, Espace*. Les Éditions de Minuit, París, 2007.

---. "El espacio brasileño entre texto, mapa e imagen. Una geocrítica." Conferencia, Universidad Católica de Buenos Aires, 6 de junio de 2018.