

Análisis semiótico de la película *Dios y el diablo en la tierra del sol*, de Glauber Rocha

Ana Luiza Valverde da Silva, Universidad de Valencia, España
Almudena Escribá Maroto, Universidad de Valencia, España

Resumen: En 1964, Glauber Rocha dirigió la película *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*. Año en el que Brasil sufrió el golpe de estado militar. En este momento, hablar de política o problemas sociales era un asunto turbio debido a la fuerte amenaza de represión. Glauber escribió y dirigió esta película que versa acerca de la dicotomía entre el bien y el mal, lo culto y lo inculto, el orden y el desorden, las diferencias sociales, las construcciones simbólicas del espacio como semiosfera, las fronteras y la ruptura de éstas, que provocan el caos. Para el director, la religión guarda una relación muy estrecha con la política. Se plasma el deseo por el poder en los vínculos sociales-políticos (interés de los terratenientes sobre los trabajadores) y religiosos (interés de los predicadores sobre los creyentes). Este análisis discurre sobre dichas dualidades simbólicas, fijándonos en la discusión semiótica realizada por teóricos como Yuri Lotman, Michael Foucault, Mijail Bajtín, Umberto Eco, entre otros. La intención es analizar de qué manera Glauber Rocha construye los espacios simbólicos a lo largo de su discurso fílmico, y conocer el mensaje crítico que transmite.

Palabras clave: Glauber Rocha, semiótica, espacios simbólico, “Dios y Diablo en la Tierra del Sol”, imaginario colectivo

Abstract: In 1964, Glauber Rocha wrote and directed a movie “Black God, White Devil”. It was in the same year that Brazil suffered military coup. At that time, talks about politics or social problems were a messy affair due to the strong threat of repression. This film communicates the dichotomy between good and evil, cultured and uncultured, order and disorder, social differences, the symbolic constructions of space as semiosfera, the borders and chaos. For the director, religion is closely related to politics. It is stated the desire for power between the political-social (interest of landowners on workers) and religious (interest of preachers over believers). This analysis runs on such symbolic dualities, paying attention to the semiotic discussion by theorists such as Yuri Lotman, Michael Foucault, Mijail Bajtín, Umberto Eco, among others. The article intention is to examine how Glauber Rocha constructed the symbolic spaces along its film, and to understand the critical message that he provides.

Keywords: Glauber Rocha, semiotics, symbolic spaces, God and the Devil in the Land of the Sun, Collective Imaginary

1. Introducción

Glauber Rocha dirigió en 1964 la película *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*; mismo año en el que Brasil sufrió el Golpe de Estado Militar. En dicho contexto, hablar de política o problemas sociales era un asunto turbio debido a la fuerte amenaza de represión. La dictadura anclaba sus bases en la represión de la libertad de expresión. Como resultado, los artistas trataban la política a través del arte: pintura, música, literatura y cine.

Glauber Rocha utilizó su trabajo para exponer su opinión acerca de los problemas sociales brasileños de la época. Fue en *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*, donde reunió el discurso del folclore, religión y política. Él aplicó los elementos simbólicos de la cultura brasileña, para articular el discurso político característico de sus trabajos. Y es que para el director, la religión guardaba una relación muy estrecha con la política, fenómeno que quedó perfectamente plasmado a lo largo de todo el *film*.

A partir del golpe militar de 1964, Rocha se expresó a través del cine donde evidenció su lucha política. Recorrió la cultura del norte de Brasil, identificando al *cangaceiro* (nombre de los bárbaros del nordeste de Brasil) como el símbolo del brasileño *puro* o nativo, sin influencia internacional. En el cine brasileño de ese momento, estaba en su esplendor el *Cinema Novo*; y Rocha participó en su desarrollo siendo uno de los principales militantes. En 1963 cuando la película fue filmada, los directores brasileños de la época, como Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra y Glauber Rocha



hablaban de política y realidad a través del cine (Silvia Nemer. 2006: pg.2). Creaban un mundo ficticio que estuviese insertado en el contexto de la época. En el cual, para Rocha, las clases altas controlaban la moral y manipulaban a la población.

Dios y el Diablo en la Tierra del Sol es una historia ficticia, pero narra la crisis económica, social y moral que viven los ciudadanos del nordeste de Brasil en los años 60. La narrativa tiene unos personajes principales que son la pareja formada por Manuel y Rosa. A través de la historia de los dos, Rocha evidenció las dificultades vividas por personas marginadas de la sociedad. Los personajes secundarios son *cangaceiro* Corisco y Antonio das Mortes representan el desorden, y el caos; y San Sebastián, el Sacerdote y los terratenientes son figuras representantes del poder religioso y económico. Aquí se expone una simplificación de la historia de la película:

El *film* empieza con Manuel, un hombre muy pobre caminando por el *sertão* (área desértica de Brasil). Es en su viaje donde encuentra a San Sebastián, quien habla y predica al pueblo, además de luchar contra los terratenientes y buscar el paraíso después de la muerte. Fascinado por el discurso de éste, Manuel acude a Rosa y le dice que algún milagro les llegará del cielo y les salvará de la pobreza en la que se encuentran.

Manuel decide irse con su mujer en busca de San Sebastián. Ya que cree que él es quien les puede salvar de sus pecados y sacarles de la miseria. Aunque Rosa no cree en los posibles poderes de esa persona. El matrimonio encuentra a San Sebastián y a su grupo de seguidores. Con los que conviven un periodo de tiempo. Durante la convivencia, Rosa se percata de la farsa de San Sebastián y decide acabar con la vida del impostor.

En paralelo, los terratenientes contratan a Antonio das Mortes para matar a San Sebastián y a sus seguidores, a quienes Antonio das Mortes termina encontrando. Acaba con la vida de todos ellos, excepto de la de San Sebastián – a la que ya había puesto fin Rosa. Y decide perdonar la vida a la pareja de Manuel y Rosa.

Los caminos de Antonio das Mortes, Manuel y Rosa se separan. La pareja, en su andadura se encuentran con el grupo de Corisco; quien vuelca su vida a perseguir todo aquello que representa las injusticias sociales, entre ellas: vengar la muerte de su amigo Lampião en manos de Antonio das Mortes y acabar con la tranquilidad del Coronel Calazans.

El análisis semiótico de *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* fue dividido en cuatro temas: semiótica y modelos clasificativos del espacio; el discurso real/irreal y manipulación; frontera y conflicto/caos; y poder y promiscuidad.

En la primera sesión: semiótica y modelos clasificativos del espacio, se disertó sobre las definiciones del signo, semiótica y semiosfera. También se hizo referencia a las clasificaciones de espacio y a las estructuras modelizantes secundarias en la película.

En la secuencia ha sido analizado el discurso intradieético y la manipulación. Se observó como los personajes utilizaban el discurso para persuadir a sus oyentes en el campo narrativo. Y la manipulación se reveló también en la creación de los espacios, a través de gestos y palabras.

El tercer tema es sobre el espacio semiótico. Se puso en evidencia los límites y las fronteras que obtuvieron las personas-semiótica observadas. Hubo una referencia sobre el conflicto y el estado caótico originado por los rebeldes. Al romper la frontera, los rebeldes provocaron el caos en los espacios simbólicos, entre las clases altas y las bajas, o entre el estado de orden y el desorden.

En última instancia, se ha tratado el poder y la promiscuidad en las relaciones entre los poseedores del poder. Aquí se ha observado como Glauber Rocha retrató a la Iglesia, a los terratenientes y al propio estado gubernamental desde una visión crítica de la realidad. El director plasmó la dominación cultural y moral, así como en otros ámbitos de la vida, en donde se intentaba mantener a cualquier precio los tres anclajes de poder mencionados.

2. Semiótica y Modelos Clasificativos Del Espacio

Según Pierce y Monis los signos son parte del sistema primario de la semiótica. Para Yuri Lotman cada lenguaje es una semiótica. Y ésta, está formada por signos. Un signo sólo no tiene el mismo valor que varios signos agrupados, formando un sistema semiótico.

La semiótica es un sistema único y cerrado donde se puede delimitar una determinada lengua y sus definiciones. Lotman explica que un texto escrito en una lengua, al ser traducido a otra distinta, excede la línea del significado original de la lengua antigua, y adquiere características del otro idioma. En la individualidad semiótica, la lengua tiene características, definiciones, y derivación de aspectos que se puede definir como linaje. Es importante conocer el límite semiótico para entender como ella se organiza y como hace su propia desorganización externa. Un conjunto de semióticas es llamado por Yuri Lotman de *semiosfera*.

El concepto de frontera es correlativo al de individualidad semiótica. En ese sentido se puede decir que la semiosfera es una “persona semiótica” y comparte una propiedad de la persona como es la unión del carácter empíricamente indiscutible e intuitivamente evidente de este concepto con la extraordinaria dificultad para definirlo formalmente. (Yuri Lotman, 1995, p. 05)

Como la semiosfera puede ser clasificada como una “persona semiótica,” todo lo referente al individuo forma su espacio semiótico. Yuri Lotman explica que: “*El espacio semiótico se caracteriza por la presencia de estructuras nucleares (con más frecuencia varias) con una organización manifiesta y de un mundo semiótico más amorfo que tiende hacia la periferia, en el cual están sumergidas las estructuras nucleares.*” (Yuri Lotman, 1995, pg. 09). Así que, el espacio semiótico de una persona implica su origen, y todo lo que está relacionado al individuo. El espacio está directamente relacionado a la frontera y a la “persona semiótica”. La frontera de una “persona semiótica” depende del modo de codificación. Antiguamente un individuo era conocido como la persona de linaje colectiva. Así, por ejemplo, en la persona del patrón, amo o marido estaba incluidos los empleados, esclavos, mujer e hijos.

En *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*, podemos observar como los personajes crean y pertenecen a una semiótica propia, como por ejemplo el *cangaceiro*. Todo lo que se refiere a él como su esposa y sus seguidores pertenecen a la “persona semiótica” que es del *cangaceiro*. Una “persona semiótica” está inserida en un espacio semiótico (Yuri Lotman, 1996, pg. 13). Este espacio semiótico está definido como las relaciones sociales entre las personas semióticas.

La frontera del espacio semiótico no es un concepto artificial, sino una importantísima posición funcional y estructural que determina la esencia del mecanismo semiótico de la misma. La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa. (Yuri Lotman, 1996, p. 13)

Esta definición de frontera y de espacios semióticos se plasma en casi la totalidad de las actividades de los personajes en la película, tanto patrones como *cangaceiros*, que están ligados a modelos clasificacionales del espacio. Y la división de éste, en *propio* y *ajeno* según los vínculos que les unan: religioso, político o social. De esta manera, el director establece lo que será el lenguaje en las relaciones espaciales; ya que los sujetos son condicionados por el espacio al que pertenecen.

Glauber Rocha establece espacios modelizadores y dos distintos modelos de distanciamiento entre San Sebastián - el líder pagano, y sus seguidores. Un primer símbolo de espacio/distanciamiento es evidenciado en el lenguaje en las relaciones espaciales. Es apreciable en el momento que el líder pagano habla con el pueblo y proyecta el lenguaje como forma de alejamiento entre él y sus oyentes. Adoptando la postura del portador del discurso o de la verdad hegemónica. Se produce un distanciamiento donde no existe una comunicación bidireccional o un diálogo. En ese espacio se encuentran tanto sus seguidores acérrimos como lo que no lo son. Refiriéndonos concretamente al personaje de Rosa, quién desde un principio observó a San Sebastián con escepticismo. Insistiendo a Manuel para que abandone al predicador, o en otras palabras, o dicho espacio que les estaba condicionando.

Un segundo alejamiento que construye Rocha entre el personaje San Sebastián y sus seguidores es el universo paralelo que vive dicha figura. El predicador forma una imagen de líder distanciada del resto del grupo. De manera subliminal San Sebastián crea en el imaginario colectivo una idea de falsa superioridad.

Otro ejemplo que plasma la configuración de los espacios según los vínculos religiosos, políticos y sociales, es el encuentro entre la Iglesia y los terratenientes (se reúnen el sacerdote, el repre-

sentante de los terratenientes, y Antonio das Mortes¹). Quienes comparten varios vínculos, el más importante es el religioso, o la creencia en la religiosidad del pueblo. Antonio das Mortes cree en la fe cristiana del pueblo; hecho que se refleja en la conversación mantenida con el sacerdote. “SACERDOTE: *¡Sebastián es un enemigo de la Iglesia!* ANTONIO DAS MORTES: *El pueblo es cristiano y le sigue.*” El segundo vínculo es un obvio interés político por la vuelta al orden establecido a través de la muerte de San Sebastián. El tercero es social, ya que se diferencia a la sociedad por el estrato social: religión, terratenientes y pueblo.

3. El Discurso, Real/Irreal, Manipulación

En el artículo “La semiología de la lengua” de los primeros números de la revista internacional *Semiótica*, Emile Benveniste explica “*Toda semiología de un sistema no lingüístico debe servirse de la lengua como traductor y sólo puede existir con la ayuda de la semiología de la lengua y dentro de ésta*” (Emile Benveniste, 1969, pg.130). Es a lo que llamaríamos sistemas semióticos supra lingüísticos. Lo que conlleva definirlos como estructuras modelizantes secundarias. El sistema modelizante primario es la lengua natural. El sistema modelizante secundario es el sistema semiótico organizado a través del sistema modelizante primario.

Las estructuras modelizantes secundarias están establecidas en las dos opciones religiosas propuestas en el *film*. El ritual de la religión pagana folclórica fomentada por San Sebastián para proclamar sus discursos, o para manifestar su creencia, es constituido por gestos, comportamientos, circunstancias y todos los conjuntos de signos que formulan el discurso. Él forma un juego de comunicación activo-pasivo delante de sus oyentes. Según Michael Foucault el ritual “*fija finalmente la eficacia supuesta o impuesta de las palabras, su efecto sobre aquellos a los cuales se dirigen, los límites de su valor coactivo*” (Michael Foucault, 1970, pg.26). La religión plantea unos esquemas mentales que proponen una cierta organización en todos los niveles de las prácticas cotidianas; de este modo se construye el imaginario social. Son atribuciones de significados y simbolismos que a través de la mitología manifiesta diferentes representaciones que condicionan el comportamiento humano. Los ejemplos más extendidos que plasman esta lógica es la dicotomía entre el bien (Dios) y el mal (Diablo); el equilibrio (Santísima Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo) y el caos (Infierno). Estas dualidades se presentan como condicionantes de comportamiento.

El lenguaje de la religión crea un juego con innumerables significados y se interpreta según la instrucción de la acción. En el folclore reside la cultura popular. Por tanto, los líderes, como San Sebastián, no están reconocidos por las instituciones estamentales. San Sebastián ha ascendido en su liderazgo por reconocimiento popular. A través de sus predicaciones ofrece una alternativa a la situación de pobreza. Donde mezcla multitud de discursos en su mensaje: hechos históricos, religión católica, folclore brasileño y mitología. A continuación mostramos una extracción de un discurso del San Sebastián:

Fue San Pedro Alvares quien descubrió Brasil. Y hecho el camino de piedra y sangre. Este camino de Santo Monte es para llevar al cielo el cuerpo y el alma de los inocentes. Mi pueblo, anduvo por más de cien lugares diciendo que el mundo se acabaría esta sequía, con el fuego que sale de las piedras. Los alcaldes, funcionarios y agricultores dijeron que yo estaba mintiendo. Y que el sol era culpable de la fatalidad. Pero año pasado yo dije que haría 100 días de seca y tuvieron 100 días sin lluvia. Ahora digo, en el otro lado de esta montaña sagrada existe una tierra donde todo es verde. Caballos que comen la flor, y los niños beben leche en las aguas del río. Los hombres comen pan de piedra y polvo de la tierra se vuelve harina. Tiene agua y alimentos. Tiene abundancia del cielo y cada día cuando sale el sol aparece Jesucristo y la Virgen María, San Jorge y San Sebastián, mi santo, clavado con flechas en el pecho. (Rocha, 1964, min. 23:00)

¹ El director Glauber Rocha llama Antonio das Mortes al personaje del asesino contratado por la Iglesia. El apellido “das Mortes” hace referencia a la muerte. Durante la trama, se observa el tono coloquial, ya que se trata de un apodo que la gente del pueblo le atribuyó como una referencia a ser temido por ser el asesino de *cangaceiros*. El director utiliza este apellido como una referencia directa al miedo que das Mortes ejerce sobre los demás personajes de la narración.

La intervención de Sebastián pone en evidencia las realidades del hambre y pobreza, y el mito de la religión. Yuri Lotman esclarece que el episodio folclórico es característico de situaciones mitológicas (Yuri Lotman. 1996: pg.33). Las palabras son percibidas como instrucción, o mandato de la acción y como un signo de quien pasa dichas instrucciones. Es decir, que la lengua crea un juego con innumerables significados y se interpreta como una instrucción de la acción. El discurso de San Sebastián está dando instrucciones a sus seguidores de cómo deben actuar, dónde deben ir, en quién y en qué deben creer. En este caso, el pueblo debe creer que San Sebastián es un líder espiritual; y el salvador del hambre y la pobreza. Él usa la referencia a la *no realidad* como si fuera *realidad* para persuadir a sus seguidores. El receptor del mensaje puede tomar ese discurso como modelo *ideal* y ponerlo en práctica; o quedarse en sub-inconsciente y no obtener una expresión directa. “*En niveles estructurales, la mitología forma un texto dotado de todos los rasgos distintos de la realidad textual, aunque no esté revelado en ninguna parte y solo exista en la cabeza del recitador de cuentos folclóricos.*” (Yuri Lotman, 1996: pg.66).

Aquí es dónde se establece la dicotomía entre lo *real* y lo *no real*. La realidad, en este caso, se encuentra en la hambruna. El pueblo tiene una necesidad psicológica de creer en un salvador; en algún elemento sobrenatural, o alguien, que les guíe en busca de una mejor realidad. El ejemplo de persuasión se plasma de manera muy evidente en el personaje de Manuel. Se puede observar de qué manera le condiciona el imaginario creado, los efectos que provoca en él (creencias, emocionales, fisiológicos...) y lo define como sujeto dentro de ese espacio:

-ROSA: ¿Te acuerdas de mí?

-MANUEL: No recuerdo nada, ni la noche ni el día.

-ROSA: Vivíamos juntos allá, en la hacienda... Hace mucho tiempo que estamos aquí, en el Monte Santo. Seguiste a Sebastián y fuiste dejándome.

-MANUEL: Para llegar a la isla tengo que estar sólo y liberarme de mujer e hijos.

Manuel tiene la necesidad de recurrir a una figura que le *ilumine* (un líder espiritual) que oriente su vida y encuentre la salvación. “*Por una parte, era natural compensar el aumento de la incertidumbre y del desconocimiento apelando a seres protectores omniscientes. La aparición de la religión, que coincide estadalmente con el surgimiento del fenómeno del pensamiento, no es casual, desde luego.*” (Yuri Lotman, 1996, pg.25).

La realidad de los hechos son la pobreza, el hambre y el asesinato de un hombre. Lo irreal se refleja en creer en un hombre que les ofrezca la salvación hacia la Tierra Prometida. Esta irrealidad se ve plasmada en el discurso de Rosa respecto a San Sebastián: “*¡Es un sueño! Toca la tierra, es seca y estéril, nunca parió nada bueno. ¿Para qué perderse en la esperanza?*”

La imaginación que San Sebastián crea en la mente del pueblo es tan fuerte que para ellos el discurso se vuelve *real*. Tal y cómo dice Manuel: “*Él (San Sebastián) bien viene. Después del sertão viene el mar.*” El mensaje de San Sebastián tiene éxito en el pueblo porque es direccionado, y adaptado a sus receptores. Las palabras de Sebastián reflejan las necesidades psicológicas del pueblo y alcanzan la característica de *real*. El código enviado llega a la conciencia del oyente y proyectando como realidad la idea que uno tiene sobre sí mismo. Como dice Manuel: “*llegaremos a la isla y yo seré rey.*” El discurso, de San Sebastián, que es unidireccional y que tiene la apariencia de diálogo. Existe una relación y un vínculo fuerte entre el predicador y el pueblo, hecho que incrementa la credibilidad del mensaje. Como resultado, el pueblo se proyecta como amigo y seguidor del emisor. Es un juego de identidad de carácter repetitivo. El discurso es utilizado como forma de ejercer el poder sobre los otros, alcanza de inmediato la relación de San Sebastián con el deseo y poder. Pero el discurso también es objeto de deseo. Según Michael Foucault “*el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo cual y con el cual luchar, es el mismo poder que tratan de enseñorearse de nosotros.*” (Michael Foucault. 1971: pg.3)

San Sebastián es conocedor del impacto emocional que provoca su discurso lingüístico-verbal. El discurso consigue el poder de camuflar los objetivos reales del orador ya que aparenta ser populista y espiritual. Pero en realidad obtiene un vínculo con el deseo y el poder. El terrateniente y el sacerdote de la ciudad son conocedores de las actividades de liderazgo de San Sebastián. Y por eso

motivo le consideran un inconveniente para el mantenimiento del orden social. En el Brasil de los años 60, un hombre que predica sobre la realidad social es oído y acogido por el pueblo. Y un líder del pueblo siempre es observado por los que tienen el poder.

Foucault habla sobre las palabras de los locos. En Europa en la Edad Media, el loco hablaba, pero se lo ignoraba porque eran pensamientos expresados que no obtenían credibilidad; que no obtenían el valor de la verdad. El discurso de un loco según Foucault, solo confería valor de modo simbólico en un teatro donde se representaba la verdad enmascarada (Michael Foucault, 1996, p. 4).

Esta idea guarda una relación muy estrecha con el personaje de Rosa; ya que ella insiste a Manuel, su marido, acerca de la falta de veracidad y manipulación de San Sebastián. Rosa no cree en el discurso de San Sebastián. Y Manuel no la cree porque no le otorga su discurso un valor de verdad, por diversos factores: el primero, es la ciega creencia de Manuel en la salvación del hambre por parte de San Sebastián como enviado de Dios; el segundo, es la falta de voz de Rosa dentro del grupo religioso, ya que ella es un seguidora más; el tercero, es debido a la dicotomía existente de roles entre hombre-mujer dentro de una cultura patriarcal; y el cuarto, es definitivamente la acusación de San Sebastián a Rosa como poseída por el diablo. De esta manera, cualquier voz contraria a lo que representa San Sebastián es reprimida. Rosa cumple un papel de heroína en la narrativa filmica porque en un espacio sagrado entra y asesina al líder populista con la intención de terminar con la farsa; ya que según ella, San Sebastián los sometía aprovechándose de la frustración y sufrimiento.

En la relación entre Rosa y Manuel es palpable la desigualdad entre sexos; ya que él no creyó en ella hasta el final de la película. La cultura brasileña, especialmente en los años 60 promovía unos valores de desigualdad entre sexos muy grande. Los hombres eran los que imponían sus voluntades, y las mujeres debían acatarlas. No importaba quien de los dos tiene más conciencia de la realidad en la que vivían, hecho evidente en la película. Desde el punto de vista de Rosa, la opción más segura era abandonar al predicador e ir a buscar trabajo en la ciudad. Pero la construcción del género femenino y la repartición de roles en el matrimonio no le permite la capacidad de tomar decisiones por los dos.

4. Frontera, Conflicto/Caos

El sistema semiótico contiene sus límites y fronteras. La semiótica es abstracta, y por ese motivo, el concepto de frontera debe ser interpretada como un recurso de orden también abstracta. La frontera puede ser interpretada como la individualidad semiótica. En la película *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*, la delimitación de frontera se hace evidente si observamos el universo semiótico dónde viven los *cangaceiros* y los terratenientes. La frontera es una posición funcional y estructural en dichos espacios semióticos. Es también un mecanismo de interpretación del mensaje sobre el cual vive el terrateniente desde el punto de vista del *cangaceiro*, y a la inversa. La película consigue plasmar la dicotomía radical existente en el Brasil de los años 60, y entre las relaciones del poder. Esto se evidencia en la dependencia que se establece entre el *patrón* y el *serviente*.

El terrateniente pertenece a una situación de *orden social* con normas, que corresponde a una semiosfera concreta. Paralelamente, los *cangaceiros* viven en una situación de *desorden* social representando una semiosfera caótica. La frontera entre ambos grupos sociales se materializa en la puerta de una casa. Por ejemplo, cuando Corisco se adentre en la casa del Coronel, y provoca la ruptura de la frontera.

La división del espacio en «culto» e «inculto» (caótico), espacio de los vivos y espacio de los muertos, sagrado y profano, espacio sin peligro y espacio que esconde una amenaza, y la idea de que a cada espacio le corresponden sus habitantes dioses, hombres, una fuerza maligna o sus sinónimos culturales, son una característica inalienable de la cultura. (Yuri Lotman, 1996, p. 57)

Tanto la casa del Coronel, como la Iglesia, - ésta última, donde se toman las decisiones de vuelta al orden - representan el espacio seguro, culto, y sagrado. El asalto a la casa del Coronel representa el triunfo del caos sobre el orden. En este caso, el concepto de carnavalización propuesto por el teórico Mijaíl Bajtín se asemeja a lo que sucede en el orden narrativo de la película.

La categoría de la cultura no oficial, aquella que se aparta del ser y hacer de la ideología dominante para hacer escarnio y burla de sus rígidas estructuras organizacionales. Subvierte el mundo social jerarquizado para convertirlo en el mundo al revés, en dónde se ridiculizan las figuras autoritarias, ya sea aristocráticas, religiosas o familiares. (Mijaíl Bajtín, 1987)

El bajo grado de dificultad para acceder a la vivienda se asocia con la debilidad de las creencias, ambas pueden destrozarse fácilmente. Si se analiza con detenimiento, los rebeldes podrían haber asaltado la casa de los patrones desde siempre. Y sin embargo, no lo hicieron por autocontención y creencia cultural.

La cultura - inteligencia supraindividual - representa un mecanismo que compensa las insuficiencias de la conciencia individual y que, desde este punto de vista, es su complemento inevitable. En este sentido, el mecanismo de la cultura puede ser descrito en la siguiente forma: la insuficiencia de la información de que dispone la individualidad pensante hace imprescindible para ella la apelación a otra unidad semejante. (Yuri Lotman, 1996, p. 25)

La violencia causada por el *cangaceiro* Corisco es resultado de dos distintas comprensiones del mundo en el que vive: la primera es la insatisfacción en su realidad; la segunda es el sentimiento de venganza. Nos centramos en la primera razón: la insatisfacción en su realidad. Para Corisco, el nivel de vida que el Coronel disfruta es resultado del abuso sobre los pobres, y sobre personas como él. Corisco percibe al Coronel como una persona fuerte, mientras que él se ve como el débil en dicha dicotomía. Una vez que el *cangaceiro* tiene identificado el rol de ambos, se rebela en forma de caos. Yuri Lotman habla de las diferencias de percepciones dentro de la semiosfera. La semiótica puede ser un sistema cerrado, pero genera varias interpretaciones de sistemas abiertos que se multiplican infinitivamente. En la cultura, los textos adquieren al menos dos funciones básicas: la transmisión de un mensaje y la generación de nuevos sentidos:

El mecanismo de la identificación, de la abolición de las diferencias, y de la elevación del texto a estándar, no desempeña únicamente el papel de un principio que garantiza el carácter adecuado de la recepción del mensaje en el sistema de la comunicación: no menos importante es su función de garantizar la memoria común de la colectividad, de convertir la colectividad, de muchedumbre desordenada, en «Une personne morale», según la expresión de Rousseau. (Yuri Lotman, 1996, p. 65)

Por tanto, las interpretaciones son hechas conforme la comprensión del receptor. Ninguna cultura puede trabajar sin generar distintas interpretaciones.

Si el *cangaceiro* rompe la frontera, se convierte en parte implicada del caos. El terrateniente se reafirma en su papel de orden social y poder porque el *cangaceiro* está definido como desorden social y está necesitado. La limitada comunicación o relación que existe entre ellos consiste en un emisor (ni pasivo, ni activo, sino acomodado) que se dirige a un receptor pasivo. En una segunda fase, el receptor pasivo se rebela y deja de ser pasivo, por tanto el emisor pierde su posición y se provoca el caos.

Glauber Rocha establece diferentes semióticas definidos a través de la arquitectura y el *attrezzo*. Fronteras simbólicas que representan *orden* (vs) *desorden* (caos). No solo el tipo de vestimenta, tonos de voz y comportamientos diferencian a los personajes y nos comunican a que estrato social pertenecen, sino que también, lo hacen las esferas semióticas. Un ejemplo en donde se mezclan ambas semiosferas, *orden* y *desorden*, es cuando Rosa, durante el asalto a la casa baila con el tul de la señora rica. La película muestra de una forma muy poética las diferencias que hay entre ambas mujeres: Rosa, esposa de Manuel, y la señora de la casa, la esposa del Coronel; quedando plasmado de manera metafórica el comportamiento de Rosa en la casa.

Los valores morales o idealizados son opacados por el exceso y la desmesura, por la degradación a lo corpóreo y a la comunicación con referentes considerados inmorales. El cuerpo, la vestimenta, la alimentación, la bebida, el sexo; son los medios utilizados para provocar dicho universo carnavalesco. (Mijaíl Bajtín, 1987)

Otros ejemplos de *desorden* los encontramos al final de la película; manifestada por Rocha a través del beso de Rosa y Corisco. Los dos personajes están casados con distintas personas, pertenecen al mismo estrato social, y no mantienen ninguno vínculo que les empuje a besarse de una forma socialmente aceptada. El único vínculo que podría unirles es su constante actitud de rebeldía y provocación del caos; destrucción de todo aquello que implique un orden simbólico impuesto por la realidad. Ese beso es una imprevisibilidad a nivel narrativo, y va en contra de la propia economía temporal de los filmes. Paraliza el transcurso del tiempo narrativo, y no aporta ninguna acción o elemento, narrativamente hablando. Así pues, se podría considerar ese desorden narrativo como una expresión carnavalesca: “no sólo se acortan distancias respecto a las autoridades o personajes de nivel elevado, sino que también las distancias entre personas de la misma condición popular”. (Mijaíl Bajtín, 1987, p. 57).

5. Poder y Promiscuidad

La creación de un dominio de convergencia de los textos mitológicos y los textos narrativos históricos y de la vida cotidiana condujo, por una parte, a la pérdida de la función mágico-sacra propia del mito, y, por la otra, al desvanecimiento de las tareas directamente prácticas que se les habían atribuido a los comunicados del segundo género. (Yuri Lotman. *Semiosfera I*. 1996: p.133)

En *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*, el sacerdote actúa con el fin de respaldar sus propios intereses por medio de la religión, utilizando teorías teológicas, como: “*si los fuertes no se unen, ellos acaban con todo (...) Cristo expulsó del templo a los pecadores con látigo en las manos*”. El sacerdote también dijo a Antonio das Mortes: “*Después te vas de aquí. Compras una hacienda y vives en paz el resto de tu vida. Es esta tu penitencia Antonio, solamente después que cometas un crimen mayor se te perdonaran por los otros crímenes*”.

El terrateniente que acompaña al sacerdote, está allí porque les une un vínculo religioso/político/económico. Según el sacerdote “*después que él (Sebastián) apareció, en la parroquia no entró más dinero del bautismo, ni de matrimonio*.” Ambos dos ofrecen dinero a Antonio das Mortes a cambio de asesinar a San Sebastián. El terrateniente dice: “*Sebastián perjudica las haciendas, perjudica la Iglesia y el gobierno no le importa. Yo siempre dije que aquí solo existen dos leyes, la ley del gobierno y la de las balas. Yo nunca resolví elección con votos*”.

Antonio das Mortes es un personaje perturbado que se encuentra en la dicotomía entre el poder capital y los valores religiosos. En un primer momento, rechaza el dinero ofrecido diciendo: “le diré la verdad, Padre, no tengo miedo de guerra, vivo en ella desde que nascí. Pero es peligroso mezclar con las cosas de Dios... ¡300 contos! ¡Es mucho dinero terrateniente! Pero es poco para que un hombre se condene al infierno.” Él se niega al negocio por su admiración secreta hacia a San Sebastián. Aunque cuando el sacerdote le dobla la cuantía, él finalmente lo acepta.

Rocha evidencia a través de Antonio das Mortes la separación de creencias entre lo económico y la religión. Igual que Antonio das Mortes rechaza en principio el trabajo ofrecido, dadas sus creencias religiosas, aunque finalmente lo lleva a termino por dinero; también rechaza el discurso del sacerdote sobre el perdón divino porque en realidad ve a los dos similares. Antonio das Mortes acepta el dinero del Sacerdote por ambición. Pero asesina a las personas con el pretexto moral de liberarles del hambre que padecen. Antonio das Mortes dice: “*murieron todos felices, rezando de alegría. Fue contra mi voluntad, pero tuve que hacerlo... Yo no quería pero era necesario. No maté (a los seguidores de Sebastián) por el dinero. Maté porque no suportó más esta miseria*”. Para ese asesino la única salvación del hambre es la muerte física porque el gobierno no defiende ni representa los intereses del pueblo, tal y como argumenta. Antonio das Mortes es un hombre que justifica sus actos con razonamientos; en ese caso sociales.

6. Consideraciones Finales

Glauber Rocha fue un apasionado de la cultura de su país. En *Dios y el Diablo en la tierra del Sol*, se observó el esfuerzo de Rocha en mostrar y evidenciar la cultura nordestina brasileña. Pero el director fue más allá del retrato cultural y plasmó también los problemas sociales que observó en su país así como distintos elementos de la cultura popular. Para Rocha, la religión estaba estrechamente relacionada con la política. Ahí en donde el clero y los terratenientes controlaban la sociedad y lo que esto conlleva.

Dios y el Diablo en la tierra del Sol reflejó continuamente las dualidades de: poder patrón/sirviente, establecimiento de espacios simbólicos, identificación en cuanto al Otro, elección entre bien/mal, correcto/incorrecto, opresión/libertad, seguridad/inseguridad y orden/caos.

Con el análisis de la película, se evidenció que Glauber Rocha conocía las separaciones de los espacios que configuraban las diferencias sociales. Cada uno de esos espacios sociales contenía su semiótica y juntos formaban la semiosfera, que el director retrató como caótica. Los límites de cada semiótica fueron abordados de forma sencilla y las fronteras eran fácilmente violadas. Glauber Rocha indicó la frontera y la consecuencia de su ruptura. Aparentemente, para Rocha el caos ya estaba presente en la división de las estructuras sociales, y en la forma en que los poseedores del poder trataron al pueblo carente de capacidad económica. La ruptura de la frontera fue plasmada como símbolo de la fragilidad del sistema, que no protegió ni a los que vivían en el orden, ni a los excluidos de ella.

Glauber Rocha provocó un estado caótico como símbolo de alerta a la sociedad brasileña. Se comprendió que para él la política para la vuelta al orden, no es sustentable; que la corrupción de los que retenían el poder causó retraso en el desarrollo del país, y por consecuencia, reprimió al pueblo.

El guión y dirección de la película no dejaron dudas sobre el interés del cineasta en retratar a la cultura brasileña en su forma más cruda. También evidenció su opinión sobre los problemas sociales del Brasil de los años 60. En el discurso filmico de *Dios y el Diablo en a Tierra del Sol*, Glauber Rocha transmitió su admiración por la cultura brasileña y su indignación con las instituciones poseedoras del poder.

Agradecimientos

Un especial agradecimiento a Bárbara Selva Velarde por la imparcialidad en la revisión del artículo.

REFERENCIAS

- Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Benveniste, E. (1969). Sémiologie de la langue (2). *Sémiotica*, 1(2), p. 130.
- Carmona, R. (1993). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Carvalho, C. A. de.; Vassoler, R. M. C. (2010). *A construção da brasilidade nos filmes de Glauber Rocha: proposta para uma nova identidade*. VIII Sepech-Seminário de pesquisa em Ciências Sociais. Londrina. In: *VIII SEPECH - Caderno de Resumo*. Londrina: UEL. pg. 77-77. Consultado 24.11.2013. Disponible en: http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/a_construcao_da_brasilidade_nos_filmes_de_glauber_rocha_proposta_para_uma_nova_identidade.pdf.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Foucault, M. (1970). *L'ordre du discours*. París: Éditions Gallimard.
- (1971). *La Historia de La sexualidad I, la Voluntad de Saber*. España: Siglo veintiuno editores.
- Gerber, R. (1991). *Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo*. In: P. E. S.Gomes et al. *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra.
- Lévi-Strauss, C. (1964). *Mitológicas: Lo Crudo y Lo Cocido*. París: Librairie Plon.
- (1987). *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Lima, A.; Da Silva, F. M. (2011). O Olhar de Glauber Rocha Sobre O Sertão Nordestino, a Partir da Análise de *Deus e o Diabo Na Terra Do Sol*. III Encontro de Comunicação do Vale do São Francisco, Brasil. Consultado 24.11.2013. Disponible en: <http://www.uneb.br/ecovale/files/2013/08/artigo-8.pdf>.
- Lotman, Y. M. (1996). *Semiosfera*, Tomos I y II. Madrid: Cátedra.
- Nemer, S. R. B. (2006). A função intertextual do Cordel no Cinema de Glauber Rocha. *Famecos/PUCRS*, 15.
- Nietzsche, F. W. (1990). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.
- Rocha, G. (1963). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- (1964). *Deus e o Diabo na terra do sol*. Produção Glauber Rocha, Rio de Janeiro. 1 DVD, 125min. Preto e Branco. Som.
- (1981). *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme.
- Saussure, F. (1987). *Curso de lingüística general*. Madrid, Alianza.
- Tolentino, C. (2001). *Deus e o Diabo na terra do sol, O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: UNESP.
- Uris, P. (1999). *360° En Torno Al Cine Político*. España: Diputación de Badajoz (Departamento de Publicaciones).
- Xavier, I. (2001). *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra.
- Zimmer, H. (1951). *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde* (traducción de M. S. Renou). Paris: Payot.

SOBRE LAS AUTORAS

Ana Luíza Valverde da Silva: Estudiante de doctorado en Comunicación, en la Universidad de Valencia. Máster en periodismo en medios sociales por la Universidad de Reno, Nevada, EE.UU. Periodista por la Universidad Estacio de Sá, Brasil. Curso de Television News Reporting and Writing, por la Universidad de Nueva York, EE.UU. Como estudiante de doctorado desarrolla una investigación sobre semiótica y análisis del discurso de las películas Dios y el Diablo en la Tierra del Sol, 1964, y Antonio das Mortes, 1969, ambas de Glauber Rocha. Becaria da Fundação CAPES, Ministerio de Educación de Brasil, Brasília - DF 70040-020, Brazil.

Almudena Escriba Maroto: Estudiante del Máster Oficial en Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos en la Facultad de Filología, Traducción y Comunicación en la Universidad de Valencia. Graduada en Comunicación Audiovisual por la misma universidad. Interesada en el análisis semiótico de cualquier discurso de significación con una aplicación particularizada en la imagen y en el cine, ha enfocado toda su carrera en la especialización de dichos asuntos. También ha realizado cursos de guionaje con la intención de profundizar en la teoría fílmica y el análisis psicoanalítico con préstamos de la antropología y la psicología experimental.