

UBA – FADU

DISEÑO DE IMAGEN Y SONIDO – HAMAL – MARINO

(COMISIÓN MARIANELA GRECCO)

## ACTIVIDAD Nº 11 - SEGUNDA INSTANCIA DE INTEGRACIÓN TEMÁTICA.

“ESTAS RELACIONES ESTABLECIDAS ENTRE EL CINE  
Y LA HISTORIA ES LO QUE LE DA LA CARGA SIMBÓLICA A LOS FILMES,  
EL CUAL ENTRA EN CONTACTO CON LOS ESPECTADORES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE  
SIGNIFICADOS”

ALUMNA:

MELINA MICAELA CATANIA

DNI: 36816546

	CUBA "POR UN CINE IMPERFECTO"	ARGENTINA TEORÍA DEL 3ER CINE	BRASIL "EL CINEMA NOVO", "LA ESTÉTICA DEL HAMBRE", "LA ESTÉTICA DEL SUEÑO"
CONTEXTO	<p>1969 – Utopía del socialismo mundial.</p> <p>Julio García Espinosa publica "Por un cine imperfecto".</p> <p>Contexto Sociopolítico y económico cercano:</p> <p>En 1959, el gobierno de Fulgencio Batista es derrocado por la oposición comunista encabezada por Fidel Castro y El Che Guevara.</p> <p>Nace el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC).</p> <p>Fidel Castro firmó la ley de reforma agraria. Se crea el INRA que se convertiría en el centro del poder del Estado cubano. Se abrió entonces un proceso de expropiaciones, nacionalizaciones y confiscación de bienes que afectaron fuertemente a la clase alta y a algunas empresas estadounidenses así como la de otros países.</p> <p>1960- Los Estados Unidos cortan la compra de azúcar cubana, las compañías extranjeras son nacionalizadas, comienza el bloqueo económico a Cuba. Sin embargo, la isla recibe el apoyo de los países comunistas de Europa</p> <p>En el ámbito cinematográfico, antes de la revolución, el cine era de baja calidad, en su mayoría los avances técnicos estaban al servicio del cine pornográfico o de los cineastas estadounidenses.</p>	<p>Fines de la década del '60.</p> <p>1968 – "La Hora de los Hornos", de Gettino y Solanas, se expone en la IV Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro en Italia. En Argentina no se puede exhibir por la censura, hasta el '73.</p> <p>Contexto Sociopolítico y económico cercano:</p> <p>1967: Desde el Ministerio de Economía se pone en marcha el "Plan de Estabilización y Desarrollo" a cargo del ministro de economía Krieger Vasena. Se intentan eliminar los efectos negativos de la inflación. Con el mismo se benefician algunos sectores capitalistas, mientras que los sectores obreros se ven perjudicados, y por ende se complican los conflictos sociales.</p> <p>Surge el grupo revolucionario "Montoneros".</p> <p>1968: Se crea el E.R.P. (Ejército Revolucionario del Pueblo).</p> <p>1969: El gobierno entra en crisis, se profundizan posiciones opuestas entre grupos liberales en contra de grupos nacionalistas que se inclinaban por entablar relaciones con el sector sindicalista.</p> <p>Comienzan a producirse en distintos puntos del país protestas masivas movilizadas, tales como el "Cordobazo" o el "Rosarioazo".</p> <p>En junio se declara el "estado de sitio". Continúan las movilizaciones que llevan a la caída del presidente Onganía.</p> <p>1970: En junio renuncia Onganía y</p>	<p>1964- Golpe de Estado en Brasil, contra el presidente João Goulart por militares brasileños con el apoyo del gobierno de los Estados Unidos.</p> <p>La economía de Brasil sufría graves problemas debido a la reducción de la inversión y al costo de la intervención estatal en la economía nacional; la inflación se elevaba considerablemente y la pugna política entre el presidente y la oposición derechista aumentaba.</p> <p>El día 13 de marzo de 1964 en una gran asamblea, João Goulart firma el decreto de expropiación de las refinерías de petróleo privadas y autoriza la expropiación de tierras. Además, pedía una nueva constitución para el país</p> <p>Esos decretos provocaron una reacción de los conservadores, que organizaron las llamadas "Marcha de la Familia con Dios por la Libertad". La primera de ellas ocurrió en São Paulo, el día 19 de marzo, día de San José Obrero, patrono de la familia.</p> <p>En el ámbito artístico se habla de 'esterilidad' y a la tendencia de cine 'digestivo', es decir, cine de gente rica, con lujos, de estilo alegre, sin mensaje, con objetivos solamente industriales. Es un estilo de cine opuesto al hambre, que, en sí, lo esconde.</p>

		<p>asume el poder la "Junta de Comandantes", que elige al nuevo presidente de la Nación, quien desarrollaría su cargo bajo la subordinación de la Junta de Comandantes.</p> <p>La C.G.T., lleva a cabo la concreción de tres huelgas generales de alto acatamiento en oposición a la política económica de Levingston.</p> <p>Perón, a pesar de estar exiliado en Madrid, impartió órdenes para una alianza política conocida como "La Hora del Pueblo".</p>	
<p>LUGAR DEL REALIZADOR</p>	<p>El realizador no debe tomar el arte como un trabajo. La propuesta de Julio García Espinosa era hacer una revolución cultural. Esta implicaba que el arte no fuera ejercido sólo por especialistas y que fuera una actividad desinteresada, "el arte no puede ser considerado como un trabajo."</p> <p>En este contexto se plantea también que los recursos para realizar films, debían estar en manos de todos, por lo que se les dan los recursos a cineastas <i>amateur</i>.</p> <p>En Cuba se venían haciendo películas que usaban los paisajes y que mostraban las guerras, pero las realizaban directores extranjeros que no mostraban la realidad del pueblo, por lo que los realizadores del nuevo movimiento se propondrán romper con este tipo de cine para comenzar con uno que sirva a la revolución.</p> <p>La presencia de valores políticos que al mismo tiempo buscan documentar la realidad hace que el realizador se acerque al actor y comparta su postura.</p>	<p>El cineasta revolucionario actúa con una visión radicalmente nueva del papel del realizador, del trabajo de equipo, de los instrumentos, de los detalles. Se autoabastece para producir sus films, se capacita en el manejo de las técnicas. La idea es abastecerse lo suficiente como para poder resolver sus necesidades de comunicar. Es concebible la existencia de un cine revolucionario sin el ejercicio constante y metódico de la práctica, de la búsqueda, de la experimentación.</p> <p>El cine de guerrillas proletariza al cineasta, quiebra la aristocracia intelectual que la burguesía otorga a sus seguidores, democratiza. La vinculación del cineasta con la realidad lo integra más a su pueblo.</p> <p>La hora de los hornos ilustra cómo un film puede llevarse a cabo aun en circunstancias hostiles cuando cuenta con la complicidad y la colaboración de militantes y cuadros del pueblo.</p> <p>"Hago la revolución, por tanto existo". El cine de la revolución se plantea como de destrucción y de construcción. Ya que se propone</p>	<p>Según Glauber Rocha, el cineasta debe poner su profesión al servicio de las causas importantes de su tiempo. Para esto debe enfrentar el comercialismo, la explotación, la pornografía y el tecnicismo.</p> <p>Para él también, el artista deberá mantener su libertad bajo cualquier circunstancia, y ofrecer respuestas capaces de no aceptar las evasivas propuestas, para así poder ser útil al activismo político</p>

		<p>destruir la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros, y de construcción de una realidad palpitante y viva.</p> <p>El cineasta revolucionario deberá vencer incontables obstáculos, sentirá la soledad de quienes aspiran a los halagos de los medios de promoción del sistema y encuentra que esos medios se le cierran. “Dejará de ser campeón de ciclismo, como diría Godard, para convertirse en anónimo ciclista a lo vietnamita, sumergido en una guerra cruel y prolongada”.</p>	
ESPECTADOR	<p>Mientras se intenta culturizar mediante el cine, los ideales políticos apuntan a un espectador que responda a sindicatos, grupos sociales o estudiantes. La idea es encontrar un nuevo interlocutor, que se encuentra en las masas que luchan y que piensan y sienten que pueden cambiar, pese a las dificultades, esto no se trata de crear o restringir al público, sino de atender a esas necesidades específicas.</p> <p>Y que el espectador de hoy, sea realizador el día de mañana.</p> <p>Pero lo que se busca también es provocar un efecto en el espectador, hacer que el receptor tome partido en la revolución.</p>	<p>Se busca una nueva forma de comunicación entre la obra y el espectador, haciéndolo participe ya no de la obra sino del movimiento de liberación planteado por esta práctica</p> <p>En el cine argentino hasta esta época, la noción de espectador estaba íntimamente ligada a la de espectador burgués, que implicaba una mirada desinteresada, contemplativa y que, fundamentalmente, no llevaba a la acción.</p> <p>Se dirige a un público receptor que toma su obra como propia, que la incorpora vivamente a su propia existencia, dispuesto a rodear al cineasta y defenderlo.</p>	<p>En un principio los espectadores se negaban a ver proyectado el hambre de su país y la miseria en las películas.</p> <p>El cine de esta etapa apunta a que el espectador vea a su país desde una perspectiva realista y no desde la perspectiva alejada de la realidad que planteaban los realizadores de elite. Según Glauber Rocha, “un conjunto de films en evolución dará, por fin, al público la conciencia de su propia existencia”.</p>
ESTÉTICA	<p>En la primera década después de la revolución, predominaban los films de animación y trucaje, las películas pedagógicas y los cortometrajes documentales. Estos últimos trataban sobre todo de la realidad prerrevolucionaria de la zona rural. Algunos otros sobre las tradiciones culturales o la historia nacional.</p>	<p>Se alza la bandera del Tercer Cine. La película más significativa de esta etapa es “La hora de los hornos”. Este es un documental de 4hs, considerado un film-ensayo</p> <p>La práctica cinematográfica que se pretendía revolucionaria debía, entonces, quebrar esa “ilusión de realidad” que presentaba la imagen</p>	<p>La nueva estética debe responder a la identidad cultural propia, de carácter nacional y popular. Creada a partir de los postulados del Cinema Novo debe de estar enraizada en la propia identidad cultural, sin concesiones folkloristas o populistas de un lado, o vanguardistas europeizadas por el otro. A esto se refiere con la exigencia en la originalidad de la</p>

	<p>Los realizadores más destacados son de la escuela neorrealista por lo que se toman elementos de este tipo de cine.</p> <p>Después de la crisis, se abre una nueva búsqueda del lenguaje cinematográfico original. Por ejemplo con “Girón” (1972), de Manuel Herrera, los combatientes se salen de la interpretación para contar su propia experiencia.</p> <p>Son mayoría las filmaciones en blanco y negro, y si bien se aprovechan algunas mejoras técnicas, se opta por una estética documentalista y la evasión de efectos que recuerden a las grandes productoras norteamericanas. Será un cine donde la estética se forma en base a lo que logra un hombre/idea y una cámara en la mano. Por ejemplo, se usa el recurso de reportaje histórico.</p> <p>Predomina lo que García Espinoza llama Cine Imperfecto.</p> <p>A diferencia de las películas realizadas en Cuba por estadounidenses, que usaban el paisaje y la música folclórica alegre del lugar. Sin preocupaciones políticas ni socioeconómicas.</p>	<p>cinematográfica y evidenciar el aparato de base, el proceso productivo del film. De esta manera se rompía con la fuerte identificación entre el espectador y la representación, que le impedía al primero tomar una distancia crítica sobre lo que estaba mirando.<sup>11</sup></p> <p>El film está atravesado por la inclusión constante de carteles que interrumpen la acción dramática, la utilización de un montaje acelerado, voz <i>over</i> que interpela al espectador diciéndole que se va a detener la proyección para que ellos saquen sus propias conclusiones.</p> <p>En el film se mezclan fotografías con imágenes de noticiarios televisivos y cinematográficos; imágenes filmadas especialmente para la película con fragmentos de películas, epistolares con carteles (que, en su gran mayoría son citas de pensadores, intelectuales o revolucionarios); entrevistas con imágenes pictóricas; la voz de un locutor con las voces de los directores, sonidos percusivos con canciones populares, etc. Los cortes entre imágenes se realizan de una manera violenta, sin transiciones ni fundidos. Muchas veces, la intrusión de un cartel interrumpe la acción dramática de una escena. Y los ruidos percusivos impiden escuchar testimonios de los entrevistados. En estos fragmentos, la enunciación se hace</p>	<p>creación.</p> <p>En su manifiesto, se aclara que no debe tener miedo de ser “primitivo”, ya que lo que tampoco se quiere es imitar la cultura dominante. Es una estética de la violencia, antes de ser primitiva y revolucionaria.</p> <p>El Cinema Novo consta de tres etapas. En la primera (1960-1964), la temática principal es la pobreza y la miseria en las favelas y en el sertao. La segunda (1964-1968), se ve mínimamente afectada por la censura, se hacen realizaciones de problemáticas de la ciudad. Se evidencian las contradicciones de la clase media. Y por último la tercera etapa (1968-1972) es el tropicalismo, se caracteriza por su uso de color, metáforas, excesos y exuberancia.</p>
--	--	---	---

<sup>1</sup> 1- Paula Wolkowicz en “Análisis de “La hora de los hornos” de Fernando Solanas y Octavio Getino (1968)”, <http://escuelapopularcineytv.wordpress.com/2013/04/23/analisis-de-la-hora-de-los-hornos-de-fernando-solanas-y-octavio-getino-1968/>

		presente y señala su carácter artificial, manipulador y determinante	
EL OTRO CULTURAL	El otro cultural, termina generando un cine para las masas. Es decir, un cine para un público que necesita de un pueblo sin un gusto propio, que es realizado por unos pocos para una masa consumista y espectadora.	En la situación neocolonial compiten dos concepciones de la cultura en general, la dominante y la nacional, dada por la situación misma de colonia y semicolonía. Sólo podrá superarse cuando los valores del hombre pasen de la prescripción a la hegemonía. Según Getino y Solanas, existe una cultura nuestra y una de ellos, y como la cultura nuestra es guiada por la emancipación, seguirá siendo una cultura de subversión. La cultura se hace bilingüe en el sentido de la consolidación de dos patrones culturales de pensamiento, el del pueblo y el extranjerizante, el de las clases supeditadas al exterior.	Con respecto al problema de la cultura, los autores reconocen una división entre los colonizadores y los colonizados, la cultura dominante y la cultura nacional. La primera representa a los dominadores, mientras que la segunda representa a los oprimidos en marcha a su liberación. La cultura nacional se entiende como cultura popular, cuya identidad contiene el germen liberador con respecto a la cultura dominante.
TEMA PRINCIPAL	*Revolución	*Liberación	*Hambre
ESPECÍFICO Y DIFERENCIADOR	Se realiza por impulsores de la revolución. “Dentro de la revolución todo, fuera de la revolución, nada”. Se plantea como un cine al alcance de cualquier realizador del pueblo que quiera causar un efecto revolucionario en el espectador y que a su vez de su perspectiva de la revolución con su mirada nativa.	Este cine reconoce la lucha antimperialista. El tipo de género que predomina es el documental. Se plantea como una industria generadora de ideología.	En este caso, lo específico es el hambre, la antropofagia y la miseria. Se hace más hincapié en estos temas para que el espectador acepte su propia realidad en vez de la que se intenta fabricar en el cine de elite.
OBJETIVOS	Este cine se plantea la necesidad de conocer los problemas tratados en las obras. Aunque abre una dificultad ya que, mostrar un proceso no es precisamente analizarlo, y analizar en el sentido tradicional implica un enjuiciamiento a priori de lo que se analiza. Así analizar el problema es impregnarlo de juicios y cerrar la	Liberación política  Cine de liberación busca la creación de una nueva estética rompiendo con las formas de creación y distribución del cine imperante, buscando nuevas opciones  El cine revolucionario no es el que sólo documenta, ilustra o fija positivamente una situación,	La reflexión de los autores parte del arte en general y de la cinematografía en particular y su relación con el contexto histórico cuyo rasgo principal es la dependencia.  De esta manera aludan también al compromiso del quehacer artístico con lo que constituye el imperativo de

	<p>posibilidad de análisis del interlocutor, y mostrar el proceso es someterlo a juicio sin emitir un fallo. Esto plantea la necesidad de crear obras abiertas, el cine imperfecto procura un cine de preguntas, antes que de respuestas concluyentes; y a la vez es una respuesta transformadora a una situación dada y una pregunta que abra de encontrar respuestas a lo largo de su desarrollo. De esta manera se busca introducir el cine en la corriente humana, como parte activa y no solo como contemplación-espectáculo. El cine imperfecto se propone un cambio en todas las estructuras, romper con la industria dada, con el papel del autor y del espectador, así como de los temas tratados y la forma de tratarlos.</p>	<p>sino que intenta incidir como impulsor o rectificador, a esto se refieren los autores con Cine-Acción.</p> <p>Se tenía la fuerte convicción de que el cine era un arma revolucionaria y que la cámara podía ser utilizada como un fusil. Se creía entonces en el fuerte rol movilizador del cine, que podía actuar directamente sobre la sociedad, influir en el pueblo de manera directa, sin mediaciones, y llevar a todo aquel que viera el film a una toma de conciencia de clase y a una lucha por la “liberación nacional”</p> <p>“Lo que importa ahora son las conclusiones que ustedes puedan extraer como autores reales y protagonistas de esta historia. Las experiencias por nosotros recogidas, las conclusiones, tienen un valor relativo. Sirven en la medida que son útiles al presente y al futuro de la liberación [...] El film aquí se detiene. Se abre hacia ustedes para que lo continúen” (“La hora de los hornos”)</p>	<p>la época: la liberación</p> <p>Los cineastas del Tercer Mundo deben organizar la producción nacional y expulsar el cine imperialista del mercado nacional.</p>
--	---	---	---

## 2- DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL, 1964, GLAUBER ROCHA.

### A- FICHA TÉCNICA

Título original: Deus e o Diabo na Terra do Sol

Año: 1964

Duración: 118 min.

País: Brasil

Director: Glauber Rocha

Guión: Glauber Rocha

Música: Sérgio Ricardo

Fotografía: Waldemar Lima

Formato: Blanco y Negro. Sonora.

Productora: Banco Nacional de Minas Gerais. Copacabana Filmes. Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas

Género: Drama. Western brasileiro

### Reparto:

Geraldo Del Rey: Manoel

Yona Magalhães: Rosa

Othon Bastos: Corisco

Mauricio Do Valle: Antonio das Mortes

Lidio Silva: Sebastián

Joao Gama: el Padre

Sonia Dos Humildes: Dadá

### B - SINOPSIS:

Manuel vive en el sertão de Brasil con su madre y esposa, que trabajaban la tierra. Él, un vaquero pobre, con apenas algunas vacas, que es explotado y estafado por su patrón. Tiene algunas inquietudes religiosas que intenta compartir con su esposa luego de la llegada de Sebastián a la zona.

Un día, Manoel discute con su patrón por la tenencia de unas vacas y termina asesinándolo. A causa de esto, los hombres de su jefe, asesinan a su madre, por lo que Manoel comienza una huida con su esposa, Rosa. Pero en el camino Manoel se separa del camino de ella para encontrarse con San Sebastián, quien lo convence con sus palabras de liberación, para unirse en



búsqueda de la isla, donde el sertao se hiciera mar. Luego, Rosa lo reencuentra y decide seguirlo, aunque lucha constantemente en contra de su postura.

San Sebastian logra que lo siga cada vez más gente, arrasando violentamente en los pueblos, lo que alerta a la iglesia católica, la cual tiene cada vez menos seguidores. Un cura contrata entonces a Antonio Das Mortes, un asesino de cangancieros y mercenario, para que asesine a Sebastián.

Al mismo tiempo, Sebastian intenta convencer a Manoel de que es necesario purificar a Rosa sacrificando al alma inocente. Manoel en un principio se deja convencer y proclama ante los demás seguidores, que Rosa tiene al demonio adentro. Pero cuando realiza el sacrificio del bebé, comienza a dudar de si ese es el camino, si en verdad se puede vengar la muerte de Jesucristo con sangre de los inocentes. Rosa logrará defenderse de Sebastian, le saca el cuchillo y termina por asesinarlo. Justo en este momento, Antonio encuentra al grupo seguidor de Sebastian, los asesina y, luego, entra al lugar donde se encuentra con Sebastian, ya muerto, y con Rosa y Manoel, a quienes no asesinará.

Manoel y Rosa caminan por el sertao. En el camino encuentran a un nómada ciego que toca la guitarra. Luego de un tiempo cruza a Corisco, el diablo de Lampiao, asesinando personas para librarlas del hambre, y a su esposa Dadá, quien intenta convencerlo de que abandone esa práctica.

En un principio Manoel lo sigue a Corisco, colaborando violentamente en sus asaltos, pero luego vuelve a dudar del uso de la violencia para sus fines.

A todo esto, Antonio das Mortes está en búsqueda de ellos, y al saberlo, Corisco manda a buscar a su hija, pero se entera de que la han asesinado en venganza de él y Dadá.

Cuando Antonio finalmente los encuentra, asesina al matrimonio, pero deja con vida nuevamente a Rosa y Manoel, quien en la huida encuentra el mar.

### C - SECUENCIAS

1- La pobreza en el hogar: Desde el principio hasta que asesinan a la madre de Manoel y se emprende la huida con Rosa.

1 – La huida: Desde que huyen hasta que se encuentran a San Sebastián

2 – La búsqueda: Desde que Manoel, buscando respuestas en un camino espiritual, acepta ser guiado por Sebastián hasta que lo asesina Rosa.

3 – El segundo guía: Desde que Manoel se encuentra con Corisco hasta que lo asesina Antonio das Mortes.

4 – La liberación: Desde que comienza a huir nuevamente hasta que se encuentra con el mar.

## D - DESCRIPCIÓN DE LOS RECURSOS FORMALES

### ILUMINACIÓN

Hay un uso prioritario de la luz natural. Esta elección genera un alto contraste en los diversos decorados.

Asimismo, se puede observar que en los interiores se muestran altos contrastes con luces que generarán sombras duras en las paredes, como la sombra que aparece varias veces, de la cruz de de palos que sostienen. Por ejemplo, cuando la historia transcurre en la Iglesia vemos que este uso de la iluminación establece diferentes áreas dentro del espacio. Así, la Iglesia está iluminada llegando al blanco absoluto del cielo en algunas zonas mientras que, en otras, hay una oscuridad absoluta.

Otro ejemplo que da cuenta de este uso de la iluminación es la escena que transcurre en El “templo” donde San Sebastián ejecuta su ritual. El mismo está iluminado por varios focos pequeños de luz, dando la sensación de una luz difusa, y, al mismo tiempo, otras luces (fuera del campo visual) generan sombras duras que se proyectan en la pared.

Similar es el uso de la iluminación en los exteriores. En el film, el cielo aparece sobreexpuesto y con falta de detalles. Así mismo, se observa que recurren al alto contraste para marcar los caminos por donde los personajes transitan. Por ejemplo, en los momentos de la película en que Manoel o Das Mortes, o algún otro personaje que represente la presencia de alguna religión, camina normalmente, la luz solar genera que las zonas apedreadas o arenosas se vean iluminadas, dejando los pastizales y sus alrededores a oscuras y dando la sensación de un camino bien marcado, donde el suelo se asemeja al blanco del cielo. Lo mismo sucede en un plano general de la meseta donde camina San Sebastián. Por un lado, la zona alta y la cercana al mar están completamente iluminadas, en cambio, la pendiente y las zonas bajas, opuestas al mar, están a oscuras por el contraste.

Se puede observar que, en el film, otro punto de referencia, para la iluminación de los personajes, es la presencia de Das Mortes, San Sebastián y Corisco, los representantes de “Dios”. Así, durante las escenas en que los creyentes rezan o escuchan las palabras de Sebastián, sus rostros de se ven sobreexpuestos, acercándose en la escala tonal a la luz del cielo. Lo mismo sucede cuando Manuel sucumbe ante lo que el predicador le propone.

Cuando Corisco reza, mientras hace la señal de la cruz con su daga, parte de su rostro y cuerpo son mostrados con el contraste que se veía en los aspirantes a la iluminación de San Sebastián.

Finalmente, el personaje Das Mortes presenta una hibridación de ambos estilos de iluminación, de acuerdo a lo que sucede en el film: iluminado como predomina en la época de San Sebastián o en la de Corisco.

### PUESTAS DE CÁMARA

Durante todo el film se observa un predominio de la utilización de la cámara ‘en mano’, así como los paneos y travellings. Se nota que la cámara, tanto si está montada en un estabilizador o

si es en mano, acompaña los movimientos de los personajes en el espacio y en movimientos claves.

Por otro lado, se observan planos generales; en algunos casos se incorpora el zoom para presentar los diferentes espacios y personajes.

Se destaca el zoom in, por ejemplo, en la escena que Manoel lleva la piedra, donde se utiliza este recurso sobre la misma.

Para la construcción de sentido, se puede observar que los creyentes que se encuentran atraídos por el discurso de San Sebastián son encuadrados a partir de la angulación picada, mientras que a este personaje se lo presenta a partir de planos contrapicados.

Otra característica que cabe destacar es que los encuadres colocan a los personajes alineándolos con cruces. Por ejemplo, cuando el padre intenta convencer a Das Mortes de cazar a San Sebastián, el mercenario se coloca debajo de una cruz en la pared. Lo mismo sucede durante las matanzas de Das Mortes, en ese caso, se ve una cruz detrás de Das Mortes.

Otro ejemplo de las puestas de cámara como recurso formal en este film, son las que se realizan para dar cuenta cuando los personajes poseen ideologías o estilos de vida diferentes. En esos casos, estos personajes se ven separados espacialmente por los encuadres de diversas maneras.

Por ejemplo, el padre, quien representa a la iglesia católica, se encuentra siempre en un plano espacial, separado al resto de los personajes en cada encuadre. Otra separación que se observa en el film es la de Rosa; a partir de paneos y travellings Rosa es apartada del resto de los seguidores de San Sebastián. Asimismo, otro modo de separación, es la incorporación de la centralidad de un arma en el encuadre; como en la escena en la que el padre habla con Corisco, allí se colocan en un espacio dividido por un rifle en medio del cuadro.

Por otro lado, en las escenas de acción podemos observar que se utiliza como recurso formal la alternancia entre planos detalle y planos generales durante el desarrollo, y se finalizan con paneos que muestran el resultado de la violencia.

En cambio, en las escenas de discursos religiosos e ideológicos de los personajes se utilizan primeros planos y zooms, con movimientos lentos de cámara. Por ejemplo, durante el discurso de Corisco se utiliza este recurso y se eligen varios planos en los que éste personaje mira a cámara mientras reza. Igual recurso se utiliza mientras los peregrinos acompañan a San Sebastián, allí se alternan planos generales, donde se ve a la muchedumbre, y primeros planos de sus rostros o rodillas cuando se arrastran por el piso.

### SONIDO

Para este film, podemos percibir que los ambientes son casi nulos. Aunque se escucha sonido en lugares poblados al principio del film, en el Sertón predomina el silencio.

A lo largo del transcurso de la película, se escuchan las cosas que aparecen en cámara pero sin alto nivel de detalle; se puede decir que no hay composición sonora compleja en el ámbito de los folleys.

Como contrapunto, se puede afirmar que durante la época de San Sebastián, que suele estar en lo alto de los montes, se escucha el sonido del viento, especialmente durante sus discursos. En cambio, durante la época de Corisco, quien suele estar en las zonas de baja altura, el sonido ambiente es casi nulo, ni siquiera el viento se oye.

Por ejemplo, cuando Rosa está en el monte, nerviosa, como presintiendo lo que pasará, se escucha en un primer plano sonoro su respiración.

Y, es en este sentido que, se establece como recurso formal la elección de generar ambientes saturados con sonido extradiegético durante las escenas de acción. Por ejemplo, durante las matanzas de Das Mortes, el sonido de los disparos se multiplica, cada sonido del impacto es mayor que la cantidad que aparece en cámara. Además, la escena se completa con gritos intra y extradiegéticos.

Otro elemento que cobra importancia en el film son los rezos o plegarias. Dentro de la composición que da cuenta una predominancia del silencio, hay escenas en las que se escuchan de forma extradiegética e intradiegética los rezos y las plegarias.

Por otro lado, tenemos el uso de la música. Por ejemplo, en las apariciones de la iglesia católica y de San Sebastián, cuando éste habla de la tierra prometida, se escucha música en la que predomina la presencia de un instrumento de viento.

Pero no son los únicos momentos en los que aparece la música, también aparece en la secuencia posterior a la masacre de creyentes hecha por Das Mortes; cuando está el grupo de San Sebastián se escucha una mezcla de plegarias cantadas con carácter tribal y campanas formando una suerte de melodía caótica; durante el beso entre Rosa y Corisco se escuchará una tonada que presentará un coro.

Así, la música también construye diferencias entre los personajes. A diferencia de San Sebastián, a Corisco lo acompaña una música de carácter clásico, donde predominan los violines. Esta música aparecerá principalmente durante escenas de acción o dramáticos.

Otro uso importante de la música que aparece en este film es para dar cuenta de saltos temporales; en esas partes se escucha una guitarreada acompañada de la voz de un hombre que cantando relata los eventos que no se vieron, mientras corren planos generales que muestran bien el paisaje y a los personajes vagando. Por lo general, estos cantos hablan de Antonio Das Mortes o de Manoel y Rosa.

### MONTAJE

En este film, el montaje da cuenta de un relato de carácter lineal en el que, al mismo tiempo, se utilizan varios recursos que rompen con la continuidad, como los saltos de tiempo que

mencionaba con anterioridad. Además, se suelen presentar planos generales largos y estáticos que hacen que el ritmo de la película sea lento y sólo se acelere cuando hay acción. En esos casos, los cambios de ritmo se complementan con el uso de recursos como los *jump cuts*, los cambios de eje y la repetición de planos. En este sentido, se puede observar que las escenas de violencia se ven entrecortadas, generando saltos en el tiempo intradieгético del film. Como cuando Corisco se enfrenta a los disparos de Antonio Das Mortes.

Otro ejemplo de la utilización de la repetición de planos son las secuencias de las balaceras de Das Mortes. En ellas se puede ver la repetición de planos en los que sólo se ve al mercenario disparando una y otra vez.

Otro modo que adopta estos cambios de ritmos se da en las escenas que presentan el sufrimiento de la gente a partir de un montaje acelerado, en el que se muestran las partes de sus cuerpos. Asimismo, durante la matanza de los creyentes en manos de Das Mortes se muestran separados los planos del mercenario y de las víctimas, estos últimos, muy acelerados y sin continuidad, lo que imposibilita ubicar espacialmente al asesino y a los creyentes.

Otro ejemplo de uno de los recursos que se utilizan en este film es cuando Das Mortes camina por los descampados en busca de sus objetivos, allí se recurre al uso de *jump cuts* para mostrarlo en lugares diferentes desde un mismo encuadre.

HIPÓTESIS:

En la película “Dios y el Diablo en la tierra del sol”, mediante el recurso formal de la composición del cuadro, se plantea que la tierra es del hombre, más allá de las búsquedas religiosas que se establezcan sobre la misma.

VALIDACIÓN:

En la mayoría de los planos tiene un peso fundamental la tierra, ocupando tres cuartos del cuadro total.

Como por ejemplo, cuando emprenden la primera huida Rosa y Manoel. En este fragmento, Manoel intentará resolver sus problemas terrenales con la ayuda de Sebastian, una especie de guía espiritual que con violencia promete llevarlos a la liberación. Hay 2 cuartos de plano a la izquierda ocupados con montaña y camino, y Manoel se dirige al lado contrario del plano, como ascendiendo al cielo.



En otro fragmento, la ubicamos a Rosa, desconfiada de la situación en la que se ha envuelto su marido, más cerca de la tierra, más cubierta por esta. Mientras que Sebastian y Manoel tienen medio cuerpo ocupado por cielo.



Los discursos de San Sebastian se muestran con un movimiento de cámara que lo



terminaran ubicando como dominador de la tierra, donde como representante de Jesucristo termina viéndoselo en tres cuartos de tierra. Pero es este mismo personaje, que pregonaba la fe sobre la tierra, que se muestra como capaz de dominar a sus discípulos, quien terminará siendo asesinado por su propio cuchillo a manos de Rosa.

Manoel, a pesar de los pedidos de su esposa, sigue a San Sebastian en todo lo que este le imponga. Así llegamos al momento en el que este lleva una piedra pesada durante varios kilómetros.



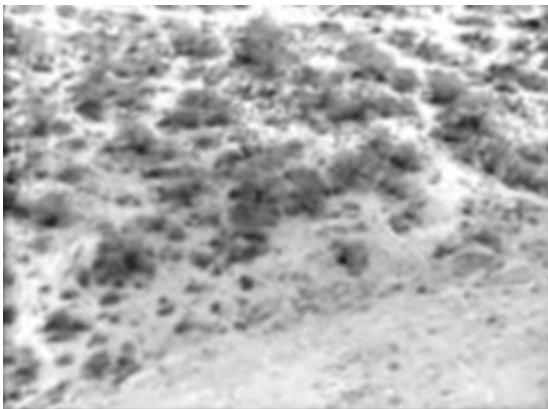
Se intercalan entonces planos de él llevando la piedra y del camino que van recorriendo, donde la tierra ocupa prácticamente todo el cuadro.

Otro momento donde la composición del plano cobra importancia es cuando Antonio das Mortes reflexiona con el hombre ciego.

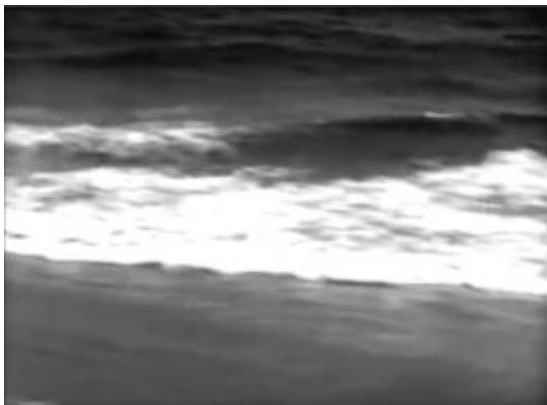


La pantalla queda dividida en dos partes, y uno se ubica de cada lado. Antonio das Mortes no reflexiona demasiado sobre su accionar, fue condenado a ese destino y tiene que cumplir con las muertes que la iglesia le encomendó. En este momento de sinceridad los dos se encuentran ubicados en la parte del plano que ocupa la tierra, de cara al horizonte y al cielo.

Si comparamos la composición desde un primer momento hasta el final, notaremos que la primera imagen es el total del cuadro ocupado por tierra.



Y en la última imagen está el mar, ocupando la totalidad del encuadre. En esta parte de la película,



el protagonista ya atravesó una búsqueda espiritual, pero finalmente al terminar tanto su recorrido con San Sebastian como con Coriso, él se encontró desencantado por el uso que se le



daba a la violencia como parte de la religión y del camino hacia la libertad. Y es cuando entiende que no será mediante la religión que él encuentre su liberación, cuando se encuentra con el mar que representa la libertad y que es lo que él venía buscando al final del sertao.

Antes de esta última imagen, se lo muestra a Manoel, corriendo. En este caso a su cuerpo lo abarca el lugar del encuadre que corresponde a la tierra, que es la que predomina en el plano ocupando casi dos tercios del mismo. En el otro tercio se encuentra el cielo con el detalle de



algunas nubes.

Cuando Corisco y Manoel huyen con sus parejas, de una muerte segura a manos de Antonio, el plano está en su totalidad ocupado por tierra. Podría interpretarse que entonces, los personajes ya comprendieron su destino en la tierra, sus problemas terrenales solo pueden solucionarse con



la mirada puesta en la tierra.

Luego el plano irá abriéndose y mostrarlos insignificantes en el sertao.



Antonio Das Mortes aparece ocupando toda la parte de la tierra del encuadre, separándose del horizonte con el largo de su fusil. Personaje ejecutor de las decisiones que los curas no pueden



realizar, es clave a la hora de resolver que Rosa y Manoel sigan con vida. Este personaje es completamente consciente de que con la plata que le da la iglesia podrá resolver su vida en la tierra brasilera de esa época, tan cercana a la miseria.

### CONCLUSIONES

Luego del análisis del film, en relación con los recursos formales, se podría concluir que tiende a representar el recorrido que hace el personaje principal por la religión. Un recorrido que no le da las respuestas que él busca. Si bien el personaje no desea continuar con su vida como lo hacía y se ve forzado a huir, tampoco es de mano de la fé como él creía, que encontrará la libertad que deseaba. Durante el film hay una pugna constante entre los personajes que en nombre de la fe realizan actos violentos y los personajes que se oponen. Y dentro de esta idea, hay un tipo de encuadre que los divide de cada lado, y un movimiento de cámara que invita a seguir el recorrido de los personajes. El montaje también tiene un peso fuerte al ir atacando al ojo con las escenas violentas, por ejemplo.