



Fotograma de *Di Cavalcanti* (Glauber Rocha, 1977).



Vol. 9 N.º 1-2 / Guayaquil  
I y II semestres 2025  
ISSN 2661-6602

# Una expresión americana en el cine de Glauber Rocha, las arquitecturas efímeras barrocas y el documental latinoamericano

31

**Juan Benitez Allassia**

Universidad del Cine (Buenos Aires, Argentina)

Universidad Tres de Febrero (Argentina)

[juanbenitezallassia@gmail.com](mailto:juanbenitezallassia@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-6824-9489>

## RESUMEN

Este trabajo propone una lectura del cine latinoamericano a partir del concepto de «expresión americana» formulado por José Lezama Lima. Así, gesta un diálogo entre literatura y cine a través del análisis de los cortometrajes de Glauber Rocha: *O pátio* (1959) y *Di Cavalcanti* (1977). Esta articulación tiene como objetivo, además, revisar el concepto de cine do-

cumental, justamente como Lezama Lima lee al barroco latinoamericano en la contraconquista europea. De esta manera, se busca conectar los legados del barroco, la arquitectura efímera y las intervenciones urbanas dentro de la producción de imágenes experimentales de América Latina. A través de una fórmula comparatista entre períodos temporales erráticos, este trabajo problematiza las nociones de unidad, tradición y tecnología en el contexto de América Latina. En busca de configurar una imagen del continente, este ensayo se posiciona desde un lugar crítico sobre lo latinoamericano y lo documental como una zona de hibridez, de contra-simultaneidad y de fragmentación. En este escenario, las escuelas de cine documental operan como espacios de transición de los modelos estéticos europeos hacia las urgencias narrativas de lo latinoamericano.

Palabras clave: Glauber Rocha, expresión americana, José Lezama Lima, fiestas barrocas, documental

### ABSTRACT

32

This work proposes an interpretation of Latin American cinema based on the concept of 'American expression' formulated by José Lezama Lima. It thus fosters a dialogue between literature and cinema through the analysis of Glauber Rocha's short films: *O Pátio* (1959) and *Di Cavalcanti* (1977). This articulation also aims to review the concept of documentary cinema, just as Lezama Lima reads Latin American baroque in the European counter-conquest. In this way, it seeks to connect the legacies of baroque, ephemeral architecture, and urban interventions within the production of experimental images in Latin America. Through a comparative formula between erratic time periods, this work problematises the notions of unity, tradition, and technology in the Latin American context. In seeking to configure an image of the continent, this essay takes a critical stance on Latin Americanism and documentary film as a zone of hybridity, counter-simultaneity, and fragmentation. In this scenario, documentary film schools operate as spaces of transition from European aesthetic models to the narrative urgencies of Latin America.

Keywords: Glauber Rocha, American expression, José Lezama Lima, baroque festivals, documentary

## Introducción

*La expresión americana* (1957) —título del libro escrito por el cubano Lezama Lima que incluye las cinco conferencias dictadas en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de la Habana— elabora una visión general de América<sup>1</sup> desde sus orígenes precolombinos hasta el presente de «las sumas críticas»<sup>2</sup>. En efecto, el concepto de «expresión» intenta traducir lo americano al revés de la orientación eurocéntrica. Bajo estas coordenadas, este trabajo se dirige a construir una cartografía de la expresión americana cinematográfica como una posible apropiación del concepto del ensayista Lezama Lima. De acuerdo con esto, y en función de conseguir un ensamblaje que produzca una unidad de sentido, se retomarán algunos conceptos de la literatura para analizar trabajos cinematográficos del cineasta brasileiro Glauber Rocha. Para tal efecto, tomo como caso de estudio *O pátio*<sup>3</sup>, *Di Cavalcanti*<sup>4</sup> y las arquitecturas efímeras de la fiesta barroca del siglo XVII. Entiendo a estos casos de estudio como radicalidades que indagan en la construcción de las imágenes y la ciudad a través de una experimentación estético-narrativa y espacial.

En este sentido, forzar la unión de dos materiales alejados en el tiempo implica incluir un método de trabajo dentro del *devenir*<sup>5</sup> para constituir *constelaciones filmicas*<sup>6</sup> que se muevan a través de tiempos erráticos. Esta perspectiva dialoga con la noción de Souto en la que los

1 El autor se refiere a América incluyendo los países que forman parte del norte: Estados Unidos, sobre todo. En mi caso, el recorte de lo americano tendrá que ver con cartografiar los países desde el sur del continente hasta México. No descarto en un futuro incluir a Estados Unidos dentro de esta problemática.

2 El autor denomina «sumas críticas» a un proceso de integración múltiple entre lo histórico, cultural y mitológico.

3 *O Pátio*, dirigido por Glauber Rocha (Salvador, Brasil: Ecran Filmes, 1959), cortometraje.

4 *Di Cavalcanti*, dirigido por Glauber Rocha (Brasil: Glauber Rocha Produções, 1977), cortometraje.

5 José Lezama Lima, *La expresión americana. Edición conmemorativa 70 aniversario* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005).

6 Mariana Souto, «Constelações filmicas: um método comparatista no cinema», *Galáxia* (São Paulo, online) 45 (2020): 153-165, <https://doi.org/10.1590/1982-25532020344673>.

films operan como sustancias. «Solo cuando se acercan, sabemos cómo se comportarán: unas se fusionan, otras se repelen como el agua y el aceite; unas explotan al entrar en contacto, otras cambian de estado físico; y hay otras que no reaccionan»<sup>7</sup>. Esto nos abre la posibilidad no solo de comparar proyectos alejados en el tiempo, sino de acercar documentales multidisciplinares: expandidos, en video, televisivos, cinematográficos y navegables. En línea con lo que propone Lezama Lima, se busca relacionar los hechos culturales americanos no por la relación causa-efecto, denunciando una progresión evolutiva, sino a través de un contrapunto que se mueva erráticamente en busca de analogías que revelen el devenir.<sup>8</sup> Al menos, este trabajo propone una lectura de esos materiales esquivando las vanguardias y pensamiento europeos para encontrar un método autóctono que se acerque a la idea y —consecuentemente— a la identidad de América Latina.

34

En resumen, propongo abordar el asunto americano a través de una comparación que exceda los bordes fronterizos y habilite una lectura comparada entre las fiestas barrocas latinoamericanas y los cortometrajes de Glauber Rocha.

## La expresión: de la unidad a la contrasimultaneidad y la repetición

La convergencia hacia la unidad ha sido uno de los problemas —quizás recurrentes— a la hora de definir lo latinoamericano. En su lugar, la respuesta a esa discusión parece hallarse en la diversidad; partir de la pluralidad de paisajes, culturas, cinematografías y tecnologías resulta, entonces, el lugar más conveniente. Ahora bien, si revisamos algunos textos históricos observamos que la síntesis se origina en la colonización. La unidad que se impone desde Europa segrega las diferentes culturas americanas

---

<sup>7</sup> Souto, «Constelações fílmicas...», 154.

<sup>8</sup> Irleamar Chiampi, «La historia tejida por la imagen», en *La expresión americana*, José Lezama Lima (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005), 18.

de las poblaciones indígenas/negroides. Por consiguiente, este proceso de transculturación termina en una tendencia que se dirige hacia la unidad.

Asumiendo cierto carácter de unidad, Silvano Santiago analiza dos civilizaciones que son completamente extrañas entre sí (la indígena y la europea) y va estableciendo una serie de episodios críticos donde la geografía los fue unificando. En lo religioso primero y en el lenguaje después, las comunidades indígenas pierden su idioma, el territorio, el concepto de sagrado y reciben el sustituto europeo. A esto Santiago lo llama «importación del poder colonialista». «En los términos del conquistador, la unidad es la única medida que cuenta. Un solo dios, un solo rey, una sola lengua»<sup>9</sup>. De esta manera, América entra en una fase de simulación de una expresión impuesta a través del olvido de lo original. El neocolonialismo, dice Santiago, es la exportación de objetos fuera de moda transformados hoy en una sociedad de consumo.<sup>10</sup>

En cuanto al adjetivo «americana» Lezama Lima asume una totalidad indisoluble.<sup>11</sup> El ensayista cubano recupera el nombre «original» del continente y se refiere a una geografía única, una *naturaleza*. Aunque, la novedad en Lezama pasa por el rechazo a la similitud y la repetición.<sup>12</sup> De esta manera, la expresión americana de Lezama Lima —como operatoria de contraconquista— disuelve la unidad, en una mixtura entre lo europeo y lo autóctono, donde el elemento híbrido persevera. «La mayor contribución de América Latina a la cultura occidental proviene de la destrucción de los conceptos de *unidad y pureza*»<sup>13</sup>.

Cuando hablamos de fuentes e influencias, tendemos a replicar la lógica del colonialismo, imponiendo un modelo de importación que impacta en la obra sin considerar las diferencias que allí oscilan. Esto pone en consideración un estado de producción en el que el artista latinoamericano —frente a su ausente tradición estilística autóctona— imita un

9 Silvano Santiago, «El entre-lugar del discurso latinoamericano», en *Una literatura en los trópicos: ensayos*, Silvano Santiago (Chile: Escaparate Ediciones, 2012), 62.

10 Santiago, «El entre-lugar...», 64.

11 Chiampi, «La historia tejida por la imagen», 13.

12 Chiampi, «La historia tejida por la imagen», 19.

13 Santiago, «El entre-lugar...», 64-65.

modelo que circula desde Occidente. Esto reduce la creación de Latinoamérica a la condición de obra parasitaria<sup>14</sup>: una obra que se nutre solo de otra sin añadirle algo personal y propio. Entonces, cuando optamos por la unidad, hay una dimensión residual/colonial que todavía sigue existiendo a la hora de pensar lo latinoamericano. Frente a un gesto de corrimiento de esa idea de unidad, impulsaremos —como Lezama Lima— una expresión de contrasimultaneidad y repetición.

## Una manera —posible— de abordar la historia del cine documental latinoamericano: la periodización de Lezama Lima

36

América Latina se ha presentado —en varias oportunidades— como una potencia sintetizada y unificadora; un tipo de producción con imágenes heterogéneas en contextos diferentes frente a una geografía dispar. A propósito, Jorge La Ferla piensa al cine de nuestro continente como una entelequia difícil de sortear.<sup>15</sup> Es decir, si entendemos a América Latina como una *indefinición*, esto no quiere decir que haya una ausencia de definición, sino que el acto de definirla es abordar esa indefinición. El abordaje no debe ser entendido como una limitación, sino, por el contrario, como un factor de potencia. Justamente, trabajar sobre el carácter inacabado de la expresión es atacar su posibilidad más fértil.

Cuando nos referimos a una historia del cine de América Latina, lo primero que suelen aparecer son unas series de restricciones y segmentaciones. Estas categorías plantean una historización de los cines nacionales a través de temporalidades fijas que van desde el cine silente, industrial, moderno y contemporáneo, hasta la actualidad. El carácter lineal y progresivo imposibilita la expresión americana contemplando sus potencias integradoras: zonales y extratemporales. Entonces, el cine lati-

---

14 Santiago, «El entre-lugar...», 67.

15 Jorge La Ferla, «Cines de América Latina», *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine 16-17* (2020), 7.

noamericano muchas veces encapsula un rótulo —a través del pronombre «el»— que oculta la pluralidad evidente.

Ahora bien, los años sesenta parecen ser el momento o la «época» en la que proliferan los discursos sobre América Latina en el cine. Y, justamente, la vertiente temática de esta producción es la política. Me refiero a este momento bajo la categoría de época, tal como advierte Claudia Gilman: un bloque (años sesenta y setenta) atravesado por el fuerte interés de la política y las transformaciones radicales en todos los órdenes.<sup>16</sup> Asociados al nombre del «nuevo cine latinoamericano», estos cineastas elaboran films políticos y desarrollan manifiestos que producen teorías sobre el cine latinoamericano, nacional y regional. No obstante, la canonización de la expresión «nuevo cine latinoamericano» está cargada de un reduccionismo hacia los films políticos que excluyen otras zonas también innovadoras y rupturistas de la época.<sup>17</sup> Justamente, los trabajos realizados en esta época se agrupan en categorías que pasan por el cine militante y político, el cine indigenista, el tercer cine, el «nuevo» cine nacional o latinoamericano. Si bien estos recortes ponen en escena la actividad cinematográfica de América Latina, parecen no responder a la riqueza de la producción continental que excede a tales categorías.<sup>18</sup> Para Paulo Antonio Paranaguá no existe —en estos términos— el cine latinoamericano en sentido estricto. Más bien, la mayoría de las películas se generan en ámbitos nacionales, provinciales y municipales.<sup>19</sup> Podemos dar cuenta de esto a través de algunos cambios —más o menos nítidos— que han incorporado, por ejemplo, las escuelas de cine ubicadas en los extremos de las capitales. Los casos de la Escuela Documental de Santa Fe en Argentina, la Escuela de Cusco en Perú, la Carrera de Comunicación de la Universidad del Valle en Colombia, el Departamento de Cine de Mérida en la Universidad de Los Andes en Venezuela, entre otros, dan cuenta de panoramas que incluyen zonas y regiones periféricas que producen conocimiento sobre América Latina y «hacen escuela» en cuanto al au-

16 Mariano Mestman, *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política* (Buenos Aires: Ediciones Akal, 2016), 9.

17 Mestman, *Las rupturas del 68...*, 10.

18 La Ferla, «Cines de América Latina», 7.

19 Mestman, *Las rupturas del 68...*, 13.

diovisual. Además de la cuestión epocal que señala Gilman —la Revolución cubana y la cinematografía política—, debemos pensar las nociones implícitas y los cambios introducidos por el cineclubismo, la crítica y las primeras escuelas de cine.

Las escuelas de cine surgen a mediados de los años cincuenta en los países de América Latina; muchos de sus primeros docentes se forman en Europa: Fernando Birri, Adelqui Camusso, Nelson Pereira Dos Santos, Tomás Gutiérrez Alea en Italia; Jorge Sanjinés en España; Simón Feldman en Francia, entre otros. Estos directores instalan sus prácticas y teorías haciendo recircular conceptos que traían desde su formación inicial. Este fenómeno primero trasciende como influencia (hablamos de neorrealismo italiano, *nouvelle vague*, entre otros) para luego convertirse en confluencia: elementos culturales diversos que se yuxtaponen y entrelazan para formar una nueva expresión, evidenciando una diferenciación con lo anterior. En este sentido, las escenas de instrucción tienen mucho que ver en el sistema de procesamiento —de lectura y apropiación— de conceptos exógenos para transformarlos en endógenos y así constituir una identidad propiamente americana. Si pensamos a la escuela como una escena, como un escenario de instrucción, Jacques Rancière dice que la escena permite abrir lo imprevisto, lo que no sabemos cómo va a suceder, y coloca las cosas en movimiento.<sup>20</sup>

38

Para Javier Campo, el film que inicia una tradición documentalista como discurso de lo real —y no como mero registro mimético— es *Tire dié* (1958-1960). «Este documental (y las actividades de la Escuela Documental de Santa Fe, en la que se produjo) marcaron a la que se convertirá en la vertiente temática de mayor desarrollo dentro de la producción documental Argentina»<sup>21</sup>. El documental no solo va a ser el tipo de cine que elijan los directores militantes, sino que será el ejercicio —ideal— para los alumnos que comienzan a estudiar en las escuelas de cine. La versatilidad del equipo reducido, la posibilidad de trabajar en entornos naturales

---

20 Adriana Mabel Fresquet, «Entrevista a Inés Dussel: 'Sobre cine y educación'», *Voces de la Educación* 5, n.º 10 (2020): 141.

21 Javier Campo, *Cine documental argentino: entre el arte, la cultura y la política* (Buenos Aires: Imago Mundi, 2012), 1.

(idealmente la ciudad) y la elección de no actores, configura un tipo de producción única del espacio donde se gestan. Esto incluye una lectura crítica del espacio —ciudades— a través de narrativas —ensayos experimentales— que articulan teorías y metodologías europeas con apropiaciones latinoamericanas. La apropiación implica que lo documental no solo se remita a un discurso con imágenes reales, institucionalizado por la escuela documental británica, John Grierson y Paul Rotha, sino que permitirá trazar múltiples caminos. El cine documental, como estrategia pedagógica de las escuelas con espíritu crítico, implicará un desplazamiento de sus definiciones iniciales. Al respecto, el teórico brasileño Arlindo Machado propone problematizar el nombre de documental que se da en una serie de films, videos y programas de televisión. Machado va a proponer una lectura crítica sobre lo documental como una extensión de la producción que no encaja con aquel tipo de estética, lenguaje, y postura ética que caracterizaba aquellas producciones de Flaherty, Jean Rouch o Frederick Wiseman.

39

En cierto sentido, estábamos viviendo una fase no sólo de hibridez y de difuminación de las categorías, sino también de pérdida de la inocencia, una fase de toma de conciencia de que “realidad”, “verdad” e “información objetiva”, además de ser conceptos complejos con un vasto repertorio de controversias a lo largo de la historia de la filosofía, no podían alcanzarse con métodos elementales de aproximación al mundo.<sup>22</sup>

Lo que propone Machado es una redefinición de la práctica que desde sus inicios ha tenido un problema básico: una definición de documental que dé cuenta de la heterogeneidad de productos audiovisuales que muchas veces son encajados en esa categoría. La imagen documental, lejos de encarnar una sola y única condición real, más cercana a un gesto antropofágico de contraconquista entre Europa y América, ha desborda-

---

22 Arlindo Machado, «Novos territórios do documentário», *Doc On-line* 11 (2011): 6.

do sus primeras pretensiones iniciales: la de ser «reflejo» del mundo. A lo largo del tiempo y de las geografías latinoamericanas, el documental no ha hecho otra cosa más que mutar sus estatutos prístinos. Por tal motivo, hablar hoy de documental implica pensar ese tipo de producción con imágenes técnicas —fotografía, cine, video, digital— a través de los diversos caminos que ha seguido. Y, para entender el estado de situación de lo documental en América Latina es necesario armar un mapa de entramados comparativos que exceda, por un lado, a las temporalidades lineales y proponga un tipo de estudio comparativo en tiempos erráticos o *constelaciones filmicas*<sup>23</sup> y que incorpore una visión crítica de esos *paisajes mediáticos*<sup>24</sup> que construye.

Ahora bien, este trabajo propone un método antievolucionista tomado de la lectura de *La expresión americana*. El *devenir*, herramienta conceptual para historizar de Lezama Lima, propone un movimiento en el tiempo desde atrás hacia delante —y/o viceversa— erráticamente. En el campo de los estudios mediáticos, el teórico alemán Siegfried Zielinski formula una «an-arqueología», que podríamos emparentar al método de Lezama Lima. Por su parte, Zielinski establece una conexión de su teoría arqueológica de los medios como prolongación de diversos ensayos sobre el estudio de la tierra. Traslada la tesis del actualismo —de la investigación geológica— hacia un «tiempo profundo de los medios», en el que la historia de la tierra no se puede explicar como un proceso lineal e irreversible, sino como un circuito dinámico donde se van acumulando erosiones, sedimentaciones, consolidaciones, y nuevas erosiones.<sup>25</sup> Es decir que debajo de las capas geológicas (que se muestran horizontalmente) los esquistos arcillosos caen en las profundidades traspasando las capas que se encuentran por encima de ellas. Asimismo, James Hutton llega al concepto de una «máquina» del mundo que se renueva constantemente

40

---

23 Souto, «Constelações fílmicas...», 153-165.

24 Arlindo Machado, *El paisaje mediático: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas* (Buenos Aires: Nueva Librería, 2009).

25 Siegfried Zielinski, «Introducción. La idea de un tiempo profundo de los medios», en *Arqueología de los medios: hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2011), 6.

sin principio ni final. Por otro lado, Stephen Jay Gould, fiel a los principios de Hutton, propone una investigación en torno a la cronología dilatada —como continuación de la teoría del actualismo geológico— en función de una preocupación en la riqueza de la variedad.<sup>26</sup>

Ahora, si nos referimos al ensayista cubano, para él, el origen del barroco americano proviene de un plutonismo: fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica.<sup>27</sup> De esta manera, se construye un distanciamiento de la idea evolucionista con la que se piensa —recurrentemente— a las tecnologías (en este caso audiovisuales) donde lo nuevo —siempre— se lee como una etapa superadora de lo viejo. Para que puedan emerger nuevas apreciaciones tendientes a leer la historia como lo hace Lezama Lima, pondré en circulación ideas desechadas que el tiempo ha abandonado. «Explorar los basureros y extraer radiantes joyas a partir de lo olvidado y descartado»<sup>28</sup>. De aquí derivará una producción de constataciones suprahistóricas y, como tal, de galaxias (des)conectadas.

## De las fiestas barrocas a Glauber Rocha

Dentro de la arqueología de los medios, la variantología se define como el estudio de las múltiples variaciones y ramificaciones de los medios a lo largo de la historia, sustituyendo la línea del tiempo por formas temporales más accidentadas.<sup>29</sup> Andrés Burbano propone el proyecto de variantología como una arqueología medial que busca respuestas a las preguntas poscoloniales y decoloniales; despliega el concepto de «variantoscopia» para estudiar los tiempos profundos de las artes, ciencias y tecnologías

26 Gould citado en Zielinski, «Introducción. La idea...», 7.

27 José Lezama Lima, «La curiosidad Barroca», en *La expresión americana. Edición conmemorativa 70 aniversario* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005), 77.

28 Zielinski, «Introducción. La idea...», 3.

29 Andrés Burbano, «Prólogo: Variantoscopios», en *Imaginación mediática en Hispanoamérica. Variantología de lo transmedial entre los siglos XVI y XIX*, editado por Mauricio Vásquez Arias y Diego Fernández Montoya (Medellín: Editorial EAFIT, 2020), 7.

en una serie de intervenciones entre la época barroca y la independencia de América.<sup>30</sup> Dentro de este análisis, Burbano incorpora un estudio sobre las fiestas barrocas entre los siglos XVI y XIX y se detiene en aquellas celebraciones de origen colonial que se constituyen en una amplitud de prácticas escénicas, espaciales y artefactuales.<sup>31</sup> En las fiestas barrocas — como el Corpus Christi, bodas, canonizaciones, coronaciones y procesiones— se utilizaban estructuras físicas temporales para transformar las edificaciones permanentes. Esta intervención arquitectónica, que duraba un tiempo medianamente corto, tenía la función de invisibilizar las estructuras edilicias originarias. Bajo la forma de arquitecturas efímeras, estos emplazamientos tenían una función monárquica, colonialista y religiosa articulando, a la vez, lo simbólico, lo metafórico, lo cultural, lo social y lo político que se desprendían de las transformaciones de la ciudad.<sup>32</sup> Según Burbano, a estas prácticas podemos entenderlas como procesos intermediales, ya que las fiestas barrocas se expresaban a través de la música, la poesía y el diseño. Esta ciudad virtual, fingida e imaginada, ocultaba una realidad no deseada<sup>33</sup> operando por solapamiento de sentido. Esto permitía al público de las festividades barrocas experimentar un desdoblamiento; eran capaces de mantenerlo, simultáneamente, en dos espacios diferenciados. Ahora bien, en el cine, «poner en escena» implica disponer el espacio filmado y establecer conexiones entre sus diferentes componentes.<sup>34</sup> Tanto el cine como las fiestas barrocas demandan poner en escena al espectador. El deseo de cada espectador trata de una voluntad de «estar ahí», donde el sujeto busca involucrarse virtualmente

---

30 Burbano, «Prólogo: Variantoscopios», 9.

31 Burbano, «Prólogo: Variantoscopios», 11 y 12.

32 Ángela María Salazar Restrepo, Deicy Johana Pareja Montoja, Juan Gabriel Jaramillo Vásquez y Manuel Alejandro Valencia Zapata, «Claves mediáticas de la arquitectura efímera en la fiesta barroca hispanoamericana», en *Imaginación mediática en Hispanoamérica. Variantología de lo transmedial entre los siglos XVI y XIX*, editado por Mauricio Vásquez Arias y Diego Fernández Montoya (Medellín: Editorial EAFIT, 2020), 124.

33 Salazar Restrepo, Pareja Montoja, Jaramillo Vásquez y Valencia Zapata, «Claves mediáticas...», 126.

34 Jean-Louis Comolli y Vincent Sorrel, *Cine, modo de empleo: de lo fotoquímico a lo digital* (Buenos Aires: Manantial, 2016), 287.

con las situaciones representadas.<sup>35</sup> El gesto de intervenir la ciudad en las fiestas barrocas tiene —en su parecer— una equivalencia a «filmarla». Este impulso de «estar ahí», de habitar virtualmente la representación, consagra el desdoblamiento del espectador. Poner la ciudad en la escena ha sido capitalizado por las primeras escuelas de cine de América Latina.<sup>36</sup> Sectores marginales y excluidos empiezan a hacerse presentes en los trabajos realizados por alumnos de escuelas de cine. La ciudad filmada, ya como género en la cinematografía, se desplaza en Latinoamérica a partir de los años sesenta para dar cuenta de ciertos procesos migratorios que se instalan en las urbes. Dan cuenta de esto las películas *Tire dié*<sup>37</sup>, *Los 40 cuartos*<sup>38</sup>, *Cinco veces favela*<sup>39</sup>, *Rio, 40 graus*<sup>40</sup>, *Valparaíso, mi amor*<sup>41</sup>, etc.

Lejos de ser una estructura unívoca, la puesta en escena de la ciudad opera sobre una serie de binarismos críticos: lo americano frente a lo europeo, lo perenne frente a lo efímero —la arquitectura soñada—, y el poder de la Iglesia frente al de la corona. En esta clave, el barroco se debate en esa contradicción inherente: su posibilidad de reconocerse como una expresión auténtica latinoamericana y la de depender de un origen incluido en su genealogía europea. Ahora bien, la dualidad es la expresión que establece una conexión entre la arquitectura efímera y los trabajos de Glauber Rocha. En su primer cortometraje, *O pátio*, Rocha presenta a una

35 Comolli y Sorrel, *Cine, modo de empleo...*, 287.

36 Por ejemplo: la Escuela Documental de Santa Fe. Su modo de trabajo era a través de la cartografía de la ciudad de Santa con la cámara cinematográfica, mostrando y exhibiendo lo arquitectónico y cultural como una posibilidad de transformarla. En *Gaitán a casa* (Beceyro, 1964), *Los 40 cuartos* (Oliva, 1962), *Tire dié* (Birri, 1960), *La ciudad oculta* (Contardi, 1969) hay un procedimiento narrativo inverso donde se tiende a desenmascarar o desocultar gran parte de la ciudad para narrarla. Otro ejemplo es la carrera de Comunicación Social de la Universidad del Valle en Cali a través del programa televisivo *Rostros y rastros*.

37 *Tire dié*, dir. Fernando Birri (Argentina: Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, 1960), documental.

38 *Los 40 cuartos*, dir. Juan Fernando Oliva (Argentina: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, 1962), medimetraje documental.

39 *Cinco veces favela*, dir. Marcos Farias et al. (Brasil: Centro Popular de Cultura da UNE, 1962), ficción episódica.

40 *Rio, 40 graus*, dir. Nelson Pereira dos Santos (Brasil: Cinedistri, 1955), ficción.

41 *Valparaíso, mi amor*, dir. Aldo Francia (Chile: Cine Experimental de Viña del Mar, 1969), ficción social.

pareja atrapada en un espacio cuadriculado similar al tablero de ajedrez. La rigidez del damero, formado por las losas del patio, contrasta con el mar y las palmeras que lo rodean: una representación de la naturaleza brasileña frente a la severidad del cuadriculado urbano. Como si fueran objetos inanimados, esa misma rigidez invade sus cuerpos, a los que vemos yacer en el suelo o sentarse a contemplar el mar en un estatismo absoluto.

Esa fractura se hace operativa en el cine de Rocha, quien construye un espacio cinematográfico a través de una evidente disociación de los dos mundos que construye. Con el mismo gesto que la ornamentación espacial de la arquitectura efímera, Rocha establece un puente dentro de esos dos espacios construidos cinematográficamente: el sueño y la realidad, la arquitectura y el trópico. La puesta en abismo, como operatoria principal de Glauber Rocha, parece situarnos en un recorrido por las fiestas barrocas donde desfilamos por las «calles de la imagen» inmersos en dos realidades que compiten. Lo onírico se debate con la realidad donde Rocha desencaja las imágenes en el montaje y rompe la contigüidad por la lógica del extrañamiento. Los cuerpos de Solon Barreto y Helena Ignêz —actores de *O pátio*— están por momento próximos, y por el otro, distanciados. De esta forma, *O pátio* parece citar la expresión americana de Lezama Lima, al poner en escena un plutonismo que intenta reconstituir los fragmentos de esa puesta en escena. Aquí, los dos extremos se presentan como sustancias indisolubles.

44

A través de un plano picado en el minuto 08:10, el filme radicaliza la disociación espacial: las sombras de los bananos y de los protagonistas se confunden en una mancha negra sobre el cuadriculado del patio. Los zapatos negros en el centro del cuadro son el único resto inanimado y la certeza de que un cuerpo estuvo ahí. Esta economía del negro obliga a mirar los bordes de la imagen, donde la luz revela, de forma intermitente, la unión de los cuerpos con su entorno. Es una puesta en escena donde la sombra —ya sea del objeto presente o del cuerpo en fuera de campo— adquiere una densidad táctil que intensifica la composición. Todo lo que

vemos está en la misma escala cromática. Evidentemente, esta situación trasciende cualquier efecto de verdad, y pone al descubierto una intención de Rocha que se puede unir al hecho americano: al igual que Lezama Lima, Rocha articula una estética de la acumulación y la resistencia, donde la forma y el contenido (lenguaje para Lezama e imagen para Rocha) no buscan una unidad, sino la tensión irresoluble de la exuberancia del paisaje latinoamericano. Las sombras que tienen el mismo color de los rectángulos negros del patio funcionan como espacios intersticiales y zonas de contacto *entre* el patio y el trópico, la ciudad colonial y la americana, la identidad americana entre lo reconocible y lo clausurado, las huellas de lo que fue y de lo que se desvanece.

Así como la colonialidad establece una serie de patrones de construcción y de puesta en escena para pasar de lo «viejo» a lo «nuevo», en *O pátio*, asistimos a este movimiento a partir de una puesta que va de una temporalidad y de un espacio hacia otro sin descubrirlo. La tensión de ir de un lugar a otro sin contigüidad espacial, como propuesta de montaje, elabora una serie de convivencias antagónicas, y «un esfuerzo por alcanzar una forma unitiva»<sup>42</sup>. En el barroco —arte de la contrarreforma— la tensión está en la disputa, o en la forma que adquiere el contrarrestar lo extranjero. Glauber Rocha resuelve esta unión de los antagónicos, y se puede observar en los primeros minutos, con un movimiento de cámara, un paneo de derecha a izquierda que sincretiza las diferencias entre las plantas del trópico y el piso arquitectónico.

Lezama Lima dice que el barroco tiende a mezclar una y otra bisagra, y piensa en el sueño como esa dimensión donde, por ejemplo, sor Juana Inés de la Cruz alcanza la plenitud. «Parece como si remedase la lenta corriente de un río sumergido, mientras la sustancia del sueño va horadando y penetrando aquellos parajes»<sup>43</sup>. Para Glauber Rocha también hay una función del sueño en su cinematografía. «No justifico ni explico mi sueño, porque él nace de una intimidad cada vez mayor con

---

<sup>42</sup> Lezama Lima, «La curiosidad Barroca», 78.

<sup>43</sup> Lezama Lima, «La curiosidad Barroca», 87.

el tema de mis filmes, sentido natural de mi vida»<sup>44</sup>. Rocha habla de su estética como una iluminación espiritual que le ayuda a dilatar la sensibilidad afroindia en dirección de los mitos de su raza. Esto tiene que ver con la negación del catolicismo, en principio, pero a la vez con una exploración cinematográfica que se libera de las tendencias de la época (neorrealismo italiano, *nouvelle vague*, por ejemplo). El cineasta brasileño busca una exploración librada al universo onírico que lo conecte con sus antepasados históricos para, de ese modo, leer la historia como lo hace Lezama Lima. Es justamente el sueño, elemento principal de la escritura metafórica de Lezama Lima y de la puesta en escena de Rocha, donde se hace posible la unión de la indisociable, materializado en las formas de montaje. Para Lezama Lima, el sueño, al prolongarse, ocupa nuevos fragmentos nocturnos, y es la noche la imagen del sistema poético de Lezama atravesado por lo fragmentario y lo no visto para constituir una imaginación hipostasiada. Al transformar esa abstracción en un objeto real construye una imaginación histórica donde esa realidad deberá ser reconstruida y puesta a pruebas por la historia. «Invencionando de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido»<sup>45</sup>.

Podemos observar cómo la imagen transmuta del cuerpo durmiente a la «arquitectura soñada» en el minuto 01:57. A través de un diseño sonoro que señala el cruce entre un espacio y otro, la pareja se desplaza delante de la cámara picada, habitando un espacio que parece construirse mientras lo recorren. Al frenarse ante el paisaje, los personajes marcan el límite entre la invención y el territorio; lo sonoro —nuevamente— en una operación inversa anuncia el pasaje hacia el mundo «real». Las sombras de las plantaciones tropicales se mueven sobre los cuerpos sin movimiento. A medida que pasan las imágenes el universo de la indeterminación —sueño/realidad— se desplaza con voluntad férrea. Como espectadores —por momentos— no sabemos dónde estamos parados: justamente, en un *entre*, en la unión de lo indisociable.

44 Glauber Rocha, «La estética del sueño», *La Caja*, n.º 4 (1993): 1.

45 José Lezama Lima, *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colihue, 2014), 216.

En el caso de *Di Cavalcanti*, Glauber Rocha continúa explorando el territorio visual a partir de algunos recursos usados en *O pátio*: dualidad, fragmentación e indeterminación espacial. En esta oportunidad, Glauber Rocha filma el funeral de su amigo y pintor Emiliano Di Cavalcanti de una manera muy peculiar. En el trabajo aparecen imágenes del último adiós a Di Cavalcanti que se entremezclan con pinturas para crear una propuesta original en cuanto a su montaje y registro de las acciones. Emiliano Di Cavalcanti fue un pintor relacionado al modernismo brasileño que, entre sus producciones, ha retratado a las mujeres mulatas de las fiestas populares. Se puede observar cómo Di Cavalcanti proyecta en su pintura *Samba*<sup>46</sup> una integración absoluta: las montañas y los cuerpos dejan de ser entidades separadas para sintetizarse en una misma geografía. En este juego de analogías, la cabeza se mimetiza con el horizonte, sugiriendo que el paisaje es, también, una extensión del cuerpo americano. «Cavalcanti integra personajes humanos y naturaleza brasileña recurriendo a la construcción cubista, en la medida en que la forma redondeada de la cabeza de los personajes establece un *continuum* con los cerros verdes y azulados»<sup>47</sup>.

47

No es menor que Glauber Rocha elija a un pintor que ponga en escena el paisaje social del Brasil moderno y que lo haga a partir de una forma para unir esos dos mundos, justamente, como sucede en *O pátio*, *Di Cavalcanti* y las arquitecturas efímeras de las fiestas barrocas. De esta manera, en la puesta en escena se intenta borrar un elemento sobre el otro. Los personajes que construye plásticamente Di Cavalcanti introducen el universo de las *foliãs*<sup>48</sup> a los propios personajes del carnaval como un estado en trance; como el estar en un *entre lugar* extasiado frente al

---

46 Emiliano Di Cavalcanti, *Samba*, 1925. [Pintura]. Óleo sobre tela. Museo de Arte Moderno, São Paulo.

47 Carolina Serra Azul, «Di Cavalcanti Di Glauber: un entierro festivo para el modernismo», *Revista Chilena de Literatura*, n.º 106 (2022): 436.

48 Nota del traductor: manteniéndonos en el mundo del carnaval brasileño, a los participantes se les suele llamar *foliões*, o, en femenino, *foliãs*, es decir, quienes están inmersos o caen en la folia (farra, jolgorio) carnalesca. Una posible traducción para *foliãs* sería «fiesteras», «carnavalescas», «parranderas» (Serra Azul, 2002).

carnaval. Por su parte, Serra Azul piensa a *Samba*<sup>49</sup> como un esfuerzo de superación de los límites del arte occidental estando situado por fuera de Europa.

En nuestra cultura [brasileña] existe una ambigüedad fundamental: la de ser un pueblo latino, de herencia cultural europea, pero étnicamente mestizo, situado en el trópico, influenciado por culturas primitivas, amerindias y africanas. Esta ambigüedad dio siempre a las afirmaciones particularistas un tono avergonzado, que generalmente se resolvía mediante la idealización [...] Ahora bien, en el Brasil las culturas primitivas se mezclan con la vida cotidiana o son reminiscencias aún vivas de un pasado reciente. Las terribles osadías de un Picasso, un Brancusi, un Max Jacob, un Tristan Tzara, eran, en el fondo, más coherentes con nuestra herencia cultural que con la de ellos. La familiaridad que teníamos con el fetichismo negro, con los calungas, con los ex-votos, de la poesía folclórica nos predisponía a aceptar y asimilar procesos artísticos que en Europa representaban una ruptura profunda con el medio social y las tradiciones espirituales.<sup>50</sup>

48

La presencia del autor se manifiesta desde una voluntad inicial, bajo el título *Di Glauber*. La voz en *off* de Rocha interviene el espacio sonoro. Al recitar el poema de Augusto dos Anjos, el cineasta no solo cita, sino que se apropia de la palabra ajena para dar cuerpo a su propia puesta en escena. «Nadie asistió al formidable entierro de su última quimera, solo la ingratitud —esa pantera— fue su compañera inseparable»<sup>51</sup>. Serra Azul detecta un enmascaramiento de la puesta en escena en donde el portugués de Brasil, el verbo «asistir», que significa comparecer, también es usado como sinónimos del verbo ver. La idea de ver —conexión con esa posibilidad que da el film de ser visto y, por consiguiente, esa alteración realizada por Rocha— incide sobre sí mismo y sobre el documental: el

---

49 Di Cavalcanti, *Samba*.

50 Candido en Serra Azul, «Di Cavalcanti Di Glauber...», 439.

51 *Di Cavalcanti*, Glauber Rocha, 0:44.

filme es sobre Di Cavalcanti, pero también es sobre Glauber Rocha.<sup>52</sup> El cineasta Glauber Rocha —evidentemente— está parado con la cámara al lado del cajón, no solo para poner en escena la imagen de Di Cavalcanti, sino para narrar la suya como acto reflejo en fuera de campo: es Glauber visto filmando. Esta dualidad se gesta —a propósito— en un proceso similar al enmascaramiento de las fiestas barrocas. Además, los saltos temporales y espaciales con lo que procede en el montaje —del velorio al museo, de la tristeza a la alegría, de Di Cavalcanti a Di Glauber— remarcan ese escindido espacio que narra. De la misma forma que en *O pátio*, Rocha nos pone en una crisis la identificación del espacio y el tiempo donde la confusión reina entre las coordenadas geográficas espaciales y las coordenadas del tiempo.

A propósito, para Facundo Ruíz, el barroco de indias evidencia un pasaje —como característica— y un concepto de unidad. Pero este elemento se encuentra entre lo hispano y lo americano; la conquista y la independencia; en la literatura como en la arquitectura; en el cielo y en la tierra.<sup>53</sup> En este sentido, Ruíz cita a Picón Salas, quien señala que el *corpus* barroco de América tiene una fuerza bifronte que no es una doble fuerza, sino una fuerza con «dos máscaras»<sup>54</sup>. Al igual que en la arquitectura efímera hay un encubrimiento de una fuerza sobre otra; de una imagen en la otra para proponer un modo de sutura no sintética. La fuerza bifronte en Rocha se presenta desde un lugar innovador, donde, por un lado, tenemos un registro documental que no busca un efecto de verdad y, por el otro, una ficción soñada que no requiere, *a priori*, una verificación de verdad. Esto lo podemos observar en el minuto 07:20, cuando Rocha registra un periódico sobre la pared a partir de un *travelling*. El registro se detiene en el texto: «Glauber Rocha lo filmó todo: el velatorio y el entierro. Pero fueron pocos los amigos que se despidieron de Di Cavalcanti, enterrado

52 Serra Azul, «Di Cavalcanti Di Glauber...», 445.

53 Facundo Ruíz, «Barroco de Indias». En *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, coordinado por Beatriz Colombi y Gonzalo Aguilar *et al.* (Buenos Aires: CLACSO, 2021), 49.

54 Picón Salas en Ruíz, «Barroco de Indias», 49.

ayer en el cementerio de San Juan Bautista. Ahora, el pintor de Catete es solo una calle en Barra». El cortometraje no es solo la muerte del amigo, sino el registro de esa muerte. Segundos después aparece la inscripción «Viva JK» haciendo referencia al presidente de Brasil entre 1956 y 1961, Juscelino Kubitschek, del modernismo brasileño, marcando en su gestión la construcción de Brasilia. En este caso, Glauber Rocha vuelve a retomar la idea del paisaje urbano como símbolo de la planificación y de la *tabula rasa* de Brasilia: aquí comienza la historia desde cero.

Los trabajos analizados de Glauber Rocha articulan una dualidad recurrente que vincula su puesta en escena con el rediseño de la ciudad americana. Esta tensión se despliega en binomios fundamentales: Dios y el diablo, sueño y trópico, ciudad y naturaleza, y vida y muerte.

Cómo citar este artículo:

Benítez Allassia, Juan. «Una expresión americana en el cine de Glauber Rocha, las arquitecturas efímeras barrocas y el documental latinoamericano». *Fuera de Campo* 9, n.ºs 1-2 (2025): 30-52.

## Bibliografía

- Burbano, Andrés. «Prólogo: Variantoscopios». En *Imaginación mediática en Hispanoamérica. Variantología de lo transmedial entre los siglos XVI y XIX*. Editado por Mauricio Vásquez Arias y Diego Fernández Montoya. Medellín: Editorial EAFIT, 2020.
- Campo, Javier. *Cine documental argentino: entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.
- Chiampi, Irlemar. «La historia tejida por la imagen». En *La expresión americana*. José Lezama Lima. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Comolli, Jean-Louis y Vincent Sorrel. *Cine, modo de empleo: de lo fotoquímico a lo digital*. Buenos Aires: Manantial, 2016.
- Fresquet, Adriana Mabel. «Entrevista a Inés Dussel: ‘Sobre cine y educación’». *Voces de la Educación* 5, n.º 10 (2020): 132-152.
- La Ferla, Jorge. «Cines de América Latina». *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine 16-17* (2020).
- Lezama Lima, José. *La expresión americana. Edición conmemorativa 70 aniversario*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Lezama Lima, José. *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colihue, 2014.
- Machado, Arlindo. «Novos territórios do documentário». *Doc On-line* 11 (2011): 5-24. [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt).
- Machado, Arlindo. *El paisaje mediático: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.
- Mestman, Mariano. *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*. Buenos Aires: Ediciones Akal, 2016.
- Rocha, Glauber. «La estética del sueño». *La Caja*, n.º 4 (1993).
- Ruiz, Facundo. «Barroco de Indias». En *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Coordinado por Beatriz Colombi y Gonzalo Aguilar et al. Buenos Aires: CLACSO, 2021.
- Salazar Restrepo, Ángela María, Deicy Johana Pareja Montoja, Juan Gabriel Jaramillo Vásquez y Manuel Alejandro Valencia Zapata. «Claves mediáticas de la arquitectura efímera en la fiesta barroca hispanoamericana». En *Imaginación mediática en Hispanoamérica. Variantología de lo transmedial entre los siglos XVI y XIX*. Editado por Mauricio Vásquez Arias y Diego Fernández Montoya. Medellín: Editorial EAFIT, 2020.

- Parra Triana, Clara María. «Ciudad letrada». En *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Coordinado por Beatriz Colombi y Gonzalo Aguilar et al. Buenos Aires: CLACSO, 2021.
- Serra Azul, Carolina. «Di Cavalcanti Di Glauber: un entierro festivo para el modernismo». *Revista Chilena de Literatura*, n.º 106 (2022).
- Santiago, Silvano. «El entre-lugar del discurso latinoamericano». En *Una literatura en los trópicos: ensayos*. Silvano Santiago. Chile: Escaparaté Ediciones, 2012.
- Sozzi, Martín. «Nuestra expresión». En *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Coordinado por Beatriz Colombi y Gonzalo Aguilar et al. Buenos Aires: CLACSO, 2021.
- Souto, Mariana. «Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema». *Galáxia* (São Paulo, online) 45 (2020): 153-165. <https://doi.org/10.1590/1982-25532020344673>.
- Zielinski, Siegfried. *Arqueología de los medios: hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2011.

## Corpus de análisis

- Rocha, Glauber. *O Pátio*. Cortometraje. Salvador, Brasil: Ecran Filmes, 1959.
- Rocha, Glauber. *Di Cavalcanti*. Cortometraje. Brasil: Glauber Rocha Produções, 1977.
- Di Cavalcanti. *Samba*. Óleo sobre lienzo. 1925. Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), São Paulo, Brasil.