

EL VENEZUELA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT EN EL CUENTO CINEMATOGRAFICO DE ROCHE

Gian Luigi De Rosa¹

Università del Salento

Resumen

El presente ensayo pretende investigar, desde un punto de vista ficcional, la experiencia latinoamericana y venezolana de Alexander von Humboldt a partir del análisis de la película *Aire libre* (1996), de Luis Armando Roche. En esta película el director retrata y critica la realidad venezolana antes de un momento histórico de relevancia fundamental para Venezuela y parte de América Latina: el movimiento independentista de Simón Bolívar, mostrando paralelismos con el contexto venezolano anterior a la revolución bolivariana de Hugo Chávez.

Palabras clave

Alexander von Humboldt, cine venezolano, Luis Armando Roche, ilustración, El Dorado.

* Fecha de recepción 28 de febrero de 2014; fecha de aceptación 1 de marzo de 2015. Ensayo desarrollado en el Departamento de Studi Umanistici de la Università del Salento (Lecce-Italia).

1. Gian Luigi De Rosa (Ph.D en *Culture e Istituzioni dei paesi di lingue iberiche in età moderna e contemporanea*) es profesor agregado e investigador de Portugués en la Universidad del Salento, en Lecce (Italia), desde 2007 y Presidente del V Simposio de Estudios de la Lengua Portuguesa (Simelp). Su más reciente actividad de investigación enfoca las problemáticas de la traducción literaria y audiovisual (tanto desde el punto de vista traductológico, como del punto de vista traductorio) y su uso en el aprendizaje del portugués como lengua extranjera. Es autor de ensayos sobre la lengua y la lingüística portuguesa, sobre literatura portuguesa y brasileña, y sobre la traducción audiovisual e inter-semiótica. Entre sus ensayos más recientes se destacan: *Globollywood: Caminho das Índias entre estereótipos, castas e code-mixing*, 2012; *Mondi Doppiati. Tradurre l'audiovisivo dal portoghese tra variazione linguistica e problematiche traduttive*, 2012; *Camino de la independencia: Las rebeliones nativistas en Brasil durante el periodo colonial*, 2012; *Portugal Terra Estrangeira: la diáspora brasiliana nella rielaborazione finzionale tra straniamento e policentrismo linguistico*, 2013. Es también subtitulador de películas portuguesas y brasileñas y traductor literario, entre otros autores, tradujo: Moacir C. Lopes; Zélia Gattai; Marcelino Freire; Luiz Ruffato y Adriana Lisboa.



ALEXANDER VON HUMBOLDT'S VENEZUELAN THE FILM STORY OF ROCHE

Abstract

This paper aims to analyse the Venezuelan and Latin American experience of Alexander von Humboldt through the analysis of the film *Aire libre* (1996) by Luis Armando Roche. In this film, the director depicts and criticizes the Venezuelan world in a historic period which is considered of utmost importance for both Venezuela and part of Latin America: the independence movement of Simón Bolívar. In the film some parallelisms with the Venezuelan socio-political context preceding the Bolivarian revolution by Hugo Chavez can also be found.

Keywords

Alexander von Humboldt, Venezuelan film, Luis Armando Roche, the enlightenment, El Dorado.

Introducción

La presencia de Alexander von Humboldt en América Latina y en Venezuela ha sido objeto de investigación de numerosos e ilustres estudiosos, además de fuente de inspiración para artistas y cineastas. Entre estos últimos se incluye Luis Armando Roche que, en la película *Aire libre*, de 1996, reelabora de manera ficcional la experiencia latinoamericana de von Humboldt. La película, rodada entre Caracas y Puerto Ayacucho, es una coproducción canadiense-venezolana, ya que fue producida por Producciones 800, Productions Bleu Blan Rouge y Morelba Productions, en colaboración con el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, la Téléfilm Canada, Sodec y el Centre National de la Cinématographie.



En términos de reelaboración fílmica, es necesario evidenciar que uno de los posibles riesgos en transformar en película la experiencia científica de von Humboldt, era justamente el de realizar un largometraje documental o, todavía peor, un texto fílmico de tipo ficcional con un corte prevalentemente científico y poco narrativo. Pero eso no es lo que sucedió con la película de Roche.

Desde un punto de vista temático, la película muestra la realidad venezolana en un momento histórico, los años noventa, en el que el cine nacional había perdido de vista su imaginario cultural. Roche ambienta su película en el umbral de la gran revolución ideológica y política promovida por Simón Bolívar durante las guerras de Independencia, tanto a través de la mirada del “Otro”, o sea, la de los dos naturalistas europeos: Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland, como a través de una relativa mirada de “Uno mismo”, por medio de las reflexiones de Pedro Montañer.

Cine venezolano

En la filmografía venezolana de los años noventa, el progresivo alejamiento, desde un punto de vista temático, de la propia realidad tuvo como consecuencia la cancelación de una serie de argumentos de cuño ideológico. Desaparece cualquier tipología de denuncia social explícita. Esas mismas problemáticas que han representado en la literatura el coeficiente narrativo del absoluto de autores como Adriano González León, José Bernardo Núñez, Mariano Picón Salas, José Rafael Pocaterra, por citar algunos, son sustituidas en el cine por una profunda focalización interior: la cámara sondea el espíritu humano haciendo aflorar un intimismo que se absolutiza.

Lo único que hacen los cineastas, al dejar de leer e interpretar al propio país, es abandonar el sueño utópico de poder cambiarlo.

Para poder comprender en su totalidad la importancia de una película como *Aire libre* en el panorama cinematográfico venezolano es necesario trazar sintéticamente las características esenciales que caracterizan a una cinematografía que nunca tuvo la importancia y la plenitud de contenidos que, por el contrario, distinguen a otras cinematografías latinoamericanas –como la mejicana, la cubana, la brasileña y la argentina– que consiguieron superar los confines nacionales para conquistar, primero, el propio continente y, después, todo el occidente.

El nacimiento del cine venezolano puede ser fijado en 1897, cuando en Maracaibo se proyectaron dos películas: *Un célebre especialista*



sacando muelas en el Gran Hotel Europa y Muchachos bañándose en la laguna de Maracaibo, ambas atribuidas a Manuel Trujillo Durán. Exceptuando la experiencia de la Triunfo Film, hasta la segunda mitad de los años treinta no existen verdaderas productoras cinematográficas. Lo que hay es, sobre todo, una serie de cineastas que no consiguen profesionalizarse principalmente por falta de fondos y de instrumentos técnicos. En 1916 aparece la primera película narrativa, *La Dama de las Cayenas o Pasión y muerte de Margarita Gutiérrez*, de Enrique Zimmermann², un cortometraje que presenta una relectura paródica de *la Señora de las Camelias*. En cambio, en 1924, la Triunfo Film, fundada en el mismo año por Edgar J. Anzola y Jacobo Capriles, produce *La trepadora*, considerado el primer largometraje de ficción venezolano. En el año 1927, nace el Laboratorio Cinematográfico de la Nación (LCN), bajo que dependía directamente del Estado, con la función de realizar películas oficiales hasta el 1937. En el año 1932 llega el cine sonoro con *La venus de nácar* de Efraín Gómez, producido por el LCN. A los dos años de la muerte de Juan Vicente Gómez, en 1935, el gobierno del general Eleazar López Contreras cierra el LCN y crea el Servicio Cinematográfico Nacional (SCN), que hereda sus maquinarias y funciones.

En el año 1942, se funda la Bolívar Films y, simultáneamente, se cierran dos productoras que en aquellos años habían producido películas con cierta constancia: la Cóndor Films y la Estudios Films. La Bolívar Films durante algún tiempo no hará otra cosa que películas publicitarias y cortometrajes. Solo en 1949, dos años después de las elecciones como Presidente de la República del escritor Rómulo Gallegos, dará vida a su primer largometraje, *El demonio es un ángel*, dirigido por el argentino Carlos Hugo Christensen.

A partir de los años cincuenta, una serie de factores contribuye a crear una nueva realidad cinematográfica en Venezuela, una tendencia que se seguirá desarrollando hasta los años ochenta, aunque con peculiaridades artísticas diferentes. Las primeras señales de una inminente transformación son la creación, en 1951, del Círculo de Cronistas Cinematográficos de Caracas (CCCC), la primera verdadera asociación de críticos cinematográficos independientes, y el nacimiento del Cine Club Venezuela, cuya propuesta principal era la difusión de un cine de calidad³.

2. Véase A. Marrosu, *Manzano y Zimmermann ¿Cineastas fundadores?: Avance de una investigación en curso en Anuario Ininco*, n° 3, Universidad Central de Venezuela/Facultad de Humanidades y Educación, Caracas, 1991, pp. 73-124.

3. Véase L. Caropreso Ponce, *Breve historia del cine nacional: 1909-1964*, Edo. Miranda, Concejo



Los puntos de referencia cambian y el modelo americano –dispendioso y difícilmente reproducible– es sustituido por la experiencia europea. El neorrealismo italiano ofrece, desde un punto de vista técnico, una alternativa “low cost”, y desde un punto de vista temático, nuevos elementos de reflexión sobre la propia condición humana y social. Empieza a formarse también en Venezuela un principio que se consolidará a lo largo de casi tres decenios: el cine de autor. Los cineastas empiezan a hacer películas a partir de las necesidades personales y el propio cine se transforma en un objetivo existencial, en un medio para satisfacer una aspiración expresiva⁴. En el pasado se habían llevado a cabo tentativas que, de alguna manera, fueron pioneras y casi precursoras, y me refiero al proyecto de *La trepadora* (1929), de Anzola y Capriles, o a *El rompimiento* (1939), de Antonio María Delgado, que con su aspiración artística ponían en escena a personajes y tipos indiscutiblemente nacionales. Se trataba seguramente de vocaciones auténticas a las que no les faltaba un proporcional entusiasmo. Sin embargo, estaban todavía lejos de la toma de conciencia del cine como arte autónomo o de la idea del cine como la forma artística más representativa del siglo XX, cosa que sucederá solamente a partir de los años cincuenta. Al final de ese decenio se agrega la experiencia francesa de la Nouvelle Vague. El eco del éxito en Cannes, en 1959, de *Los cuatrocientos golpes*, de Truffaut, y de *Hiroshima mon amour*, de Renais, repetido al año siguiente con *Hasta el último respiro*, de Godard, llega al continente latinoamericano encontrando terreno fértil y transformándose en un insustituible punto de referencia para toda una generación de cineastas. Ya se había creado una alternativa al cine comercial de imitación norteamericana. De Europa empieza a llegar, incluso, una abundante literatura cinematográfica, en la que los partidarios de estos movimientos y la crítica analizaban el fenómeno y sondeaban los aspectos más significativos; y justamente hacia las escuelas cinematográficas europeas, consideradas verdaderas academias para la formación de los nuevos cineastas, se dirigieron muchos directores latinoamericanos. Entre los venezolanos que emprendieron este viaje de iniciación artística encontramos a dos pilares del cine de autor de aquella época: César Enríquez e Margot Benacerraf. El tercer exponente de esta generación es Román Chalbaud, autor teatral de

Municipal del Distrito Urdaneta-Fundación para el desarrollo de la Comunidad y Fomento Municipal, Cúa, 1964.

4. Véase A. Marrosu, *Periodización para una historia del cine venezolano (Una hipótesis)* en *Anuario Ininco*, n° 1, Universidad Central de Venezuela/ Facultad de Humanidades y Educación, Caracas, 1989, pp. 5-45.



reconocido talento, que consiguió conjugar de modo sublime estas dos formas artísticas y afirmarse, a lo largo del siglo XX, como uno de los más atentos y prolíficos cineastas del país.

El cine de autor muchas veces se conjuga, transformándose en algunos casos en su sinónimo, con la actividad política, cosa que sucedió también en Venezuela, donde entre los años 1965 y 1974 se desarrolló un vigoroso movimiento político y cultural, que encontró amplia expresión en una serie de cortometrajes documentales con trasfondo social. Entre los cineastas que unieron su nombre a esta experiencia encontramos a los siguientes: Jesús Enrique Guédez, Carlos Rebolledo, Jacobo Borges, Alfredo Anzola, Donald Myerston y los uruguayos Ugo Ulive y Jorge Solé. El año 1966 es también el año de creación de la Cinemateca Nacional, cuya principal promotora fue Margot Benacerraf.

Sin embargo, a pesar de su intensa dedicación y de su gran capacidad artística, estos autores nunca consiguieron crear un verdadero movimiento cinematográfico autónomo y nacional, como había sucedido en Brasil con el *Cinema Novo*, capaz de superar las fronteras nacionales y extender el propio mensaje a las naciones vecinas o a otros continentes. A pesar de eso, el esfuerzo había logrado un resultado fundamental: al alejarse definitivamente de la idea de que el cine era un mero producto industrial, logró que germinase la idea de un cine artístico y de autor.

Los años setenta se abren con el *boom* económico provocado por las exportaciones petrolíferas. En 1973, el Estado venezolano comienza a incentivar la producción cinematográfica nacional con la creación de la Comisión Nacional de Cinematografía con el objetivo de proponer medidas a favor del incremento de proyectos cinematográficos y de la suscripción de posibles acuerdos internacionales de coproducción. Los resultados se ponen inmediatamente de manifiesto: en 1976, Venezuela es el tercer productor de cine en América Latina con sus 29 películas producidas, superando a Argentina. Es el año de *El Pez que Fuma*, de Román Chalbaud, *Se llamaba S.N.*, de Luis Correa, *Los trcaleros*, de Alfredo Lugo, *Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia*, de Alfredo Anzola, *El reincidente*, de Clemente de la Cerda y *Puros hombres*, de César Cortés.

En los años ochenta continúa el feliz connubio entre cine y estado. En 1981, se crea el Fondo de Fomento Cinematográfico, el Foncine y la producción fílmica anual se mantiene constante, a pesar de no alcanzar los números de la mitad del decenio precedente.



Los años noventa: *Aire libre*

En los años noventa, la producción cinematográfica incentivada por el Estado será regulada por la Ley de Cinematografía Nacional, ratificada en 1993 por la Cámara de Diputados del Congreso Nacional, mientras el CNAC (Centro Nacional Autónomo de Cinematografía) sustituirá al suprimido Foncine. El período de austeridad que caracteriza todo el decenio se refleja también en la producción cinematográfica, que cae a niveles impensables pocos años antes. Como demostración del momento de crisis del sector, basta pensar que solamente en 1997 se volverá a organizar el Festival del Cine Venezolano, después de su supresión durante casi seis años.

En este período se produce *Aire libre*, película que refleja plenamente la actitud artística de los cineastas de la época. Por un lado, la acentuada propensión a un compromiso social indirecto, por otro, la necesidad de recurrir a una voz externa, el europeo iluminado, el gran científico, que aquí es utilizado como el único depositario de la razón, el único que puede ser testigo de la miserable condición en que se encuentra el país. Otro aspecto de relevante importancia es la decisión de utilizar, por una cuestión de verosimilitud y de realismo, la lengua francesa en casi el sesenta por ciento de la película, atribuyendo a los subtítulos en castellano la tarea de acompañar al espectador en el viaje humboldtiano.

Es evidente que es posible una relectura política y contemporánea de la película sin el temor de tropezar en un abuso estilístico. Desde este punto de vista, la película, a pesar de su sobriedad, sugiere una importante crítica al *statu quo* de la Venezuela del final del siglo XVIII, al umbral del incipiente movimiento independentista guiado por Simón Bolívar, así como a la Venezuela de finales de los años noventa, un poco antes de la revolución bolivariana de Hugo Chávez.

La película está libremente inspirada en los escritos de von Humboldt sobre su viaje a Venezuela. El íncipit es trágico. La noticia de la muerte del querido amigo Aimè Bonpland en Argentina y de la violencia perpetrada contra su cadáver le llega a Alexander von Humboldt, que se halla en Europa. La presencia del emisario que le lleva la noticia es el punto de partida de un viaje hacia el pasado y los recuerdos hasta la llegada a las costas venezolanas:

Al amanecer del 16 de julio de 1799 vimos ante nosotros una verde y pintoresca costa. Hacia el Sur, limitaban el horizonte las montañas de Nueva Andalucía, semiveladas por las nubes. La ciudad de Cumaná, con



su castillo, apareció entre grupos de cocoteros. A las nueve de la mañana, cuarenta y un días después de nuestra partida de La Coruña, anclamos en el puerto.⁵

La transposición cinematográfica del encuentro entre von Humboldt y la naturaleza americana despierta en la memoria del espectador las crónicas del viaje que, a partir del siglo XVI, crearon en el imaginario europeo el mito del Nuevo Mundo, aunque von Humboldt, de la misma manera que Charles Marie de la Condamine, va a la búsqueda de un nuevo reino de El Dorado en clave ilustrada: la Amazonía. Con la propagación de las ideas ilustradas llega el momento en que la selva se transforma en objeto de estudio para la ciencia moderna. No es casual que en la película, como también en sus escritos, von Humboldt nombre a menudo a La Condamine, gracias a la cual había sabido de la existencia del legendario canal que unía la cuenca del río Amazonas a la del Orinoco. Será justamente la búsqueda del río Casiquiare lo que abrirá definitivamente los horizontes científicos de von Humboldt y de su compañero de viaje Aimé Bonpland.

Compañero de viaje en Venezuela, desde el principio, es Pedro Montañer, el criollo, el hombre nuevo, el americano por antonomasia. Es interesante notar cómo Roche muestra las diferentes maneras de concebir la vida y la naturaleza que tienen los dos mundos. Cuando, en la película, Montañer les lleva de regalo a los dos científicos algunas flores y una pareja de animales, Bonpland cuando define la flor, se refiere a ella con su nombre científico, *Heliconia caribbea*, cuya existencia había reconocido Lamarck. La respuesta de Montañer es espontánea y los deja sorprendidos: “Ustedes lo dicen, aquí se llama Ríqui-ríqui”, y mientras lo dice mueve los pétalos de la flor produciendo el sonido del cual deriva el onomatopéyico nombre. Un similar choque entre civilizaciones se produce en el momento en que, acampados de noche a cielo abierto, en plena selva, se escuchan ruidos de animales, que parecen gemidos. Montañer les explica a los dos que se trata de sapos y ranas, aunque, agrega, muchos dicen que los muertos hablan a través del lamento de esos animales. El teutón von Humboldt consuela a Bonpland, cultural y emocionalmente más permeable, diciendo que la oscuridad tiene el poder de turbar la percepción y de favorecer la imaginación; sin embargo, a través de las reflexiones personales del barón se siente plenamente toda la fascinación “corruptora” que la naturaleza ejercita en esas latitu-

5. A. von Humboldt, *Del Orinoco al Amazonas*, Guadarrama, Barcelona, 1982, p. 35.



des sobre la razón, incluso sobre los sólidos principios del científico prusiano.

En el viaje humboldtiano, traspuesto por Roche, se mantiene vivo el espíritu pionero y romántico que encontramos también en los escritos del barón berlinés, su idea de viaje coincide y se superpone al estudio de la naturaleza, posible solo si se realiza *in loco*:

Al enunciar los motivos que me han movido a emprender un viaje al interior de un continente, no hago más que indicar la dirección general de mis ideas en una edad en que aún no tiene uno la justa medida de sus fuerzas. Los planes de mi adolescencia no han sido ejecutados sino de un modo incompleto. No tuvo mi viaje toda la extensión que contaba darle al partir para la América meridional: tampoco ha suministrado el número de resultados generales que había esperado poder recoger.⁶

El larguísimo viaje, que duró cinco años, desde el 1799 hasta el 1804, llevó a von Humboldt desde el nacimiento del Orinoco hasta Cuba, desde el Ecuador hasta Perú, desde Chile hasta Méjico, asumiendo el aspecto de un puente cultural entre el Viejo y el Nuevo Mundo, entre una Europa atravesada por un fermento de nuevas ideas y una América que comenzaba a recibirlas. Tal aspecto es repetidamente puesto en evidencia en la película: desde el himno a la libertad que se escucha en la casa del gobernador, hasta el grito exaltado a la libertad que suelta Montañer en los árboles de la selva pluvial.

Roche se muestra hábil en sondear el espíritu del científico, en transponer y recodificar todo el sentido de la *Weltbansbauung* humboldtiana, presente en sus obras y en sus diarios, sobre todo en *Kosmos* (obra publicada en cuatro volúmenes en los años que van desde el 1845 hasta el 1858, poco antes de su muerte), donde se encuentra la esencia de su concepción científica que lo llevaba a ver la naturaleza como un organismo único, dentro del cual cada forma de vida tiene sentido solo en cuanto es dependiente o participa del todo. Con estos presupuestos, resulta evidente el choque ideológico con la sociedad venezolana, tanto por el modelo de catequismo forzado de los indios, como por la forma de esclavitud a la que los nativos eran sometidos. Tal cuestión no se limita solamente a los indios, sino que se extiende también a los esclavos provenientes de África, a favor de los cuales expresa todo su desagrado:

6. A. von Humboldt, *Por tierras de Venezuela*, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, Caracas, 1987, p. 60.



Los esclavos ofrecidos a la venta eran jóvenes de quince a veinte años. Todas las mañanas se le distribuía aceite de coco para que se frotasen el cuerpo y diesen a su piel un negro lustroso. A cada momento se presentaban compradores que, por el estado de la dentadura, juzgaban de la edad y la salud de los esclavos, abriéndoles la boca con fuerza, como se hace en los mercados con los caballos.⁷

En la película, todo eso emerge poco antes del terremoto de Cumaná de 1799, cuando una dama de la alta sociedad se hace transportar por cuatro esclavos negros en su silla. El terremoto asume aquí la función metafórica revolucionaria de hacer caer el orden establecido: la escena de la caída desastrosa de la dama, montada a cámara lenta, evidencia minuciosamente la acción. Los esclavos y el perro se sueltan de las cadenas de la esclavitud y se alejan por la selva, ya libres.

El objetivo de Roche fue el de contar solo una parte del viaje. La idea central de la película es el descubrimiento del río Casiquiare, el canal natural que une los dos enormes sistemas fluviales del Amazonas y del Orinoco. Toda la película va en dirección a este descubrimiento, el río es el tercer margen del conocimiento humano, es la realización metafórica del conocimiento del “Otro”. El “Uno mismo” europeo y americano se encuentran en el territorio neutro del descubrimiento y de la evolución. La transformación social y política es inminente y todo lleva hacia este objetivo. Sin embargo, hay varios factores que intentan, de todas las maneras posibles, bloquear el avance del progreso; el primero entre todos es el oficial de frontera Rivera, exponente del antiguo régimen colonial, que quiere a toda costa demostrar que la expedición científica de von Humboldt es en el fondo un truco y que los dos científicos son espías al servicio de potencias extranjeras, cuyo objetivo es el descubrimiento de El Dorado. Aquí también se produce un choque ideológico, pero en este caso es entre dos diversas épocas y perspectivas históricas, y no entre dos diversas culturas. Rivera no reconoce el nuevo El Dorado de los científicos del siglo XVIII y la obsesión de los dos por los minerales es descodificada como la búsqueda del oro, para él el único verdadero mineral digno de atención.

Rivera acompañará la parte final del viaje cinematográfico de von Humboldt y Bonpland, sea porque éste se aproxima a los confines de la colonia portuguesa en América, sea porque sigue convencido del hecho de que los dos son espías. El choque ideológico más acentuado

7. A. von Humboldt, *Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Continente*, Monte Ávila, Caracas, 1991, Vol. I, p. 7.



se da en dos momentos sucesivos y siempre en contacto con los indios, poco antes de llegar al Casiquiare. Al llegar a una misión se oponen al tradicional modo de “domesticar” a los indios a latigazos usado por Rivera, y apoyados por el misionario se enfrentan verbalmente a Rivera. En la misma noche, los tres tienen una conversación muy interesante, en la cual Montañer desahoga toda su rabia de mestizo y de americano contra los colonizadores. En sus palabras se transparentan también juicios, no siempre positivos, en relación con otras naciones, las llamadas naciones iluminadas, que posiblemente incentivaban el proceso de independencia sobre todo para obtener beneficios económicos. En síntesis, Roche consigue mostrar, a través de la conversación entre los tres, el atávico conflicto y la desconfianza que unen y siempre unieron el Nuevo y el Viejo Mundo. Los dos científicos, a pesar de demostrar un diferente enfoque ideológico –hablando con nobles y plebeyos, queriendo conocer en profundidad cada aspecto de la vida humana– son parte integrante de un Mundo cuyo principal objetivo es la comprensión del “Otro” mediante el propio punto de vista, a través de la propia lengua. Montañer tiene derecho a intervenir en el discurso político sobre los derechos del hombre sólo cuando demuestra que ya sabe, por lo menos, chapurrear en francés, una de las muchas lenguas del “Otro”, y en ese momento evidencia la madurez de un pueblo que está listo para liberarse del yugo colonial, por sí solo... porque “¡estamos hartos de ser colonia!”. A pesar de eso, sabe que aunque todo cambie, todo sigue “gattopardianamente” en su lugar, con nuevas formas de gobierno y de esclavitud. Las palabras de Montañer conmocionan profundamente a los dos científicos y llevan a Bonplad a lanzar la hipótesis errónea de que en aquellas palabras hay un sentimiento de amargura. Montañer responde prontamente: “no soy un hombre amargado, soy un hombre libre”, mostrando una vez más la imposibilidad por parte del saber europeo y del eurocentrismo de comprender profundamente la realidad americana.

El segundo momento se da después de la visita a una aldea de indios cercana a la frontera, cuando los dos científicos y Montañer se oponen a la violencia puesta en práctica a través de un bautismo forzado, recitado solemnemente en latín, sin ningún respeto por la cultura y las tradiciones indígenas. Se renueva el debate entre civilización y barbarie. Sin embargo, cada uno tiene su concepción de civilización: por un lado, la evangelización forzada de la Iglesia y las formas de esclavitud del viejo modelo ibérico de colonización, brazo armado de la Iglesia; por otro, la perspectiva ilustrada de los dos científicos. Siguen siendo diálogos donde falta una voz porque a ambas perspec-



tivas les falta el punto de vista de Calibán. Fundamentalmente, lo que hay es un choque ideológico totalmente europeo, cuyos instrumentos de análisis de la realidad americana se muestran totalmente insuficientes. El ejemplo más llamativo es Bonpland que, después de diversas tentativas de espantar a los mosquitos y otros insectos con métodos tradicionales, leyes europeas, o buscando alivio bajo tierra, encuentra la solución en el saber de los indios, cubriéndose con un extracto vegetal que le da un color rosado haciéndolo parecer un indio.

El inicio de la revuelta, anticipación de los grandes movimientos de liberación del inicio del siglo XIX, se da cuando la canoa está por pasar la frontera con Brasil. La expedición encuentra una aldea indígena masacrada por los soldados comandados por Rivera solo porque estaba ubicada sobre un yacimiento de piedras preciosas. En la canoa empiezan a enfrentarse Rivera y Montañer, la canoa se da la vuelta y mientras Bonpland trata de reanimar a von Humboldt, que casi se ahoga, los dos indios que remaban en la canoa persiguen a Rivera en la playa y lo degüellan.

La película termina con el final del viaje venezolano de von Humboldt, los recuerdos retoman su lugar en la memoria: Bonpland no será capaz de quedarse en Europa y volverá a América Latina, mientras Pedro Montañer morirá luchando por la independencia de su país en la batalla de Carabobo. En realidad, la memoria de von Humboldt resulta una estratagema, un expediente artístico para dar a la película una consistencia histórica capaz de superar el umbral de la narración de lo individual para elevarse como memoria colectiva de un pueblo entero en una de las fases más importantes de la historia del continente americano.