

U

cine

la lección del cinema novo brasileño

por
Paul Leduc

En 1925, en la ciudad minera de Cataguases, Humberto Mauro filmaba con una pequeña cámara Pathé-baby la que él mismo consideraba la primera película brasileña: *Valadiao o cratera* (Valadiao, el calamidad). En 1933, Mauro, valiéndose de recursos casi igualmente artesanales, realizaba *Ganga bruta*, cinta que no sólo es una de las escasas producciones brasileñas anteriores a 1950 sobre las que vale la pena detenerse, sino que, al decir de muchos, es una de las 20 mejores cintas de la historia mundial del cine.

Por otra parte, siguiendo un camino totalmente diferente, en 1930, Mario Peixoto realiza *Límite*, película sobre la que Sergio Eisenstein escribe: "...de aquí a veinte años, el mensaje cinematográfico de la América del Sur, será tan nuevo, tan lleno de poesía y de cine estructural, como el de esta cinta. Estoy seguro: jamás presencié un hilo tan próximo a lo genial como el de esta narración de cámara sudamericana".¹

Veinte años después, todas las copias de *Límite* han desaparecido y es imposible juzgar la validez de lo dicho por Eisenstein. Veinte años después, sabemos también que Mauro no fue el único pionero del cine brasileño: desde 1920, en Pouso Alegre, Francisco de Almeida Fleming realiza *In hoc signo vinces y Pablo y Virginia*; en 1923, en Campinas, y bajo el seudónimo de E. C. Kerrigan, un italiano filmaba *Sofrer para gozar*, mientras que en 1924, Edson Chagas y Gentil Rodríguez (bajo el nombre de Gentil Rois) realizaban en Recife *Retribuição*.

Lo importante, en todo caso, es que veinte años después, Mauro con *Ganga bruta*, y Peixoto con *Límite*, mantienen vigente la contradicción que desde Méliès y Lumière estimula al cine, pero actualizándola y dándole características más concretas que nos obligan a tomar partido: si para algunos la estética cinematográfica puede resumirse en las primeras películas filmadas por Lumière (una cámara fija registra los gestos y movimientos de los obreros que salen de una fábrica, de un niño que juega o de la muchedumbre que espera la llegada de un tren), para otros, el cine nace cuando Méliès decide truncar la realidad y los métodos para filmarla, proponiéndonos un universo personal e imaginario en el que el hombre llega a la luna, el diablo existe, el fondo del mar está lleno de escaleras, y bellas muchachas se pasean sentadas sobre la cola de los cometas.

Esquemáticamente, es obvio que el cine puede servir para ponernos en contacto con el mundo personal del realizador o para descubrirnos mejor el mundo objetivo. Cuando Lumière y Méliès realizan sus cintas, la contradicción se mantiene, únicamente, al nivel de la estética. El cine deja de ser un espectáculo de feria, al alcanzar su desarrollo industrial; la importancia como fenómeno social que hoy tiene, deviene al volverse más compleja la contradicción, e incluir todos los aspectos que intervienen en el fenómeno cinematográfico,

como lo conocemos en nuestros días.

En la actualidad, estar con unos o con otros implica tener concepciones radicalmente opuestas sobre la función del cine, los métodos indicados para producirlo, el lenguaje cinematográfico, la temática a tratar, la relación que se intenta establecer con el espectador y hasta la cámara que debe ser empleada.

En el caso del cine brasileño, esta contradicción aparece desde sus orígenes: para Humberto Mauro, el cine se hace con poco dinero, con equipo técnico mínimo, con una historia real a contar y con un punto de vista sobre ella. Para Peixoto, son las grandes producciones, los filtros y los enormes reflectores al servicio de su estricto mundo personal. Para Mauro se trata de usar el cine para mejor conocer la realidad; para Peixoto, se trata de "crear belleza":

"Si *Límite* de Mario Peixoto, corresponde sin duda a un síntoma de cine vanguar-

dista francés y revela un artista impregnado de estetismo subjetivo. *Ganga bruta* de Mauro no sólo corresponde al síntoma poético de un Vigo o de un Flaherty, sino que también está ligada a una realidad que no limitó con un lenguaje intencional."²

Si nos detenemos sobre estas dos cintas, viejas de más de treinta años, al hablar sobre el nuevo cine brasileño, no es sólo porque constituyen los dos casos más interesantes, anteriores a 1950, y que puedan ser tomados como antecedentes del explosivo movimiento actual del cine brasileño, sino, sobre todo, porque el interés más inmediato que nos aporta el grupo del *cinema novo* reside justamente en su toma de posición con respecto a esta contradicción.

"Cine nuevo" se hace, o se pretende hacer, a cada momento y en todas partes. La *nouvelle vague*, el *free cinema* o los jóvenes cineastas españoles, alemanes o escandinavos plantean posiciones



Límite

¹ *The Tatler Magazine*, octubre 1931, Londres.

² Glauber Rocha, *Revisión crítica del cine brasileño*, Ed. IC-AIC, 1965, p. 18.

nuevas con respecto a sus respectivas tradiciones cinematográficas, pero generalmente no sobrepasan el marco estricto de sus problemas nacionales y, con frecuencia, al cabo de algunos meses de producción "revolucionaria", los jóvenes cineastas acaban asimilándose a un *statu quo* apenas reformado.

En el caso del *cinema novo* brasileño, el proceso se operó inversamente: "... descubrieron que una película se podía realizar a bajo costo, filmando en la calle y con un mínimo de luces. Es normal que la juventud se lance con los ojos cerrados dispuesta a destruir molinos de viento y gigantes de humo. Hasta ahí, esos jóvenes merecían nuestra simpatía, pero no nuestra adhesión absoluta ni nuestra total confianza. Pero pronto, revisando las películas principales del grupo, empezamos a comprender que los cineastas brasileños llegaban dispuestos a realizar auténticas audacias."³

La primera y más profunda de estas audacias, es la de haberse enfrentado a la situación cinematográfica de su país, no limitando su batalla a una simple renovación de los elementos superestructurales que encontraron, sino planteándose la total modificación del fenómeno cinematográfico brasileño a partir de asumir la problemática completa que lo determinaba: desde los problemas prácticos de producción, filmación y distribución, hasta la concepción del lenguaje cinematográfico y de sus fines sociales y políticos.

En un momento en el que vemos nacer un "cine paralelo" en Italia, Canadá, Hungría o Checoslovaquia, los planteamientos brasileños no resultan importantes por su sola originalidad, pero sí porque constituyen el caso más sólido y el que más claramente representa un movimiento y no la suma simple de revueltas interiores de parte de realizadores independientes de las industrias cinematográficas establecidas.

Cuando Glauber Rocha declara que el principio de producción del "cine nuevo" universal es la película anti-

industrial, la película que nace con otro lenguaje, porque nace de una crisis económica, rebelándose contra el capitalismo cinematográfico, una de las formas más violentas en el exterminio de las ideas,⁴ su declaración no sólo tiene la fuerza de la verdad, sino el apoyo práctico de una treintena de cineastas que hacen de estos principios uno de sus puntos programáticos esenciales; cineastas que, además, han logrado imponer ya, —en condiciones, por cierto, bastante difíciles—, un cine efectivamente anti-industrial en todos sus niveles, lo que los diferencia de los Bellocchio y Bertolucci de Italia, los Boguin de la URSS, los Lefèvre y Claude Jutra de Canadá o los Rouch y Marker de Francia, —aun cuando partan de los mismos postulados—, en la medida en la que resultan diferentes un movimiento que se impone y una revuelta individual que se estanca.

Naturalmente, esto es determinado por la diferencia de condiciones objetivas que caracterizan la situación brasileña y las de otros países en donde ha habido intentos similares. Es un hecho que los brasileños partieron con mayores posibilidades de éxito en su empresa, al enfrentarse a una cinematografía nacional considerablemente más débil que la francesa, la italiana o la soviética; al coincidir su nacimiento con la euforia para-revolucionaria del régimen de João Goulart, y al surgir, al mismo tiempo, varias docenas de jóvenes menores de 25 años con entusiasmo y preparación cinematográfica suficientes para combatir coherentemente por sus ideas. Aunque tales condiciones se han visto en otras partes y en otros momentos, casi en todos los casos no se han sabido aprovechar.

Por otra parte, los movimientos que generalmente se han originado en dichas circunstancias, han resultado diferentes del brasileño, sea porque para lograr su independencia se ven obligados a permanecer en un nivel *amateur* (el cine independiente norteamericano), sea porque la falta de objetivos más pro-

fundos que el simple "hacer cine" los lleva a la asimilación de los criterios establecidos (la *nouvelle vague* francesa), sea porque las condiciones mismas en que se desarrollan, los llevan a la industria organizada para mejorar lograr sus objetivos (el *free cinema* inglés).

Lo importante del caso brasileño es, pues, el no confundir *antiindustrial* con *amateur*, ni partir de lo anti-industrial como la "única manera de empezar a hacer cine", sino plantear lo anti-industrial como una meta que debe ser mantenida aun cuando el movimiento haya logrado imponerse. Naturalmente, una vez que el movimiento se impone, puede decirse que éste se constituye en industria (los brasileños han llegado a controlar su propia producción, distribución, publicidad, etc.) pero, en el caso que nos ocupa, ésta ha sido organizada sobre bases prácticas y principios de funcionamiento que difieren radicalmente de las industrias cinematográficas habituales.

El punto de vista brasileño ha sido el de formar cooperativas que solucionen el problema de producción, manteniendo el principio de que para realizar un film no se necesitan grandes capitales ni equipos técnicos complicados; financiando sus cintas sobre préstamos bancarios, creando su propio organismo de distribución y dirigiendo la publicidad de sus películas.

Por otra parte, si el nuevo cine brasileño ha logrado imponerse, no es, naturalmente, sólo por haber aplicado fórmulas originales de producción o haber reducido sus equipos técnicos. Lo más importante es que han logrado establecer un contacto con la gran masa del público y que es éste, en definitiva, quien los mantiene activos. Aquí también encontramos una diferencia clara entre el *cinema novo* y las anteriores "nuevas olas", y es el caso, además, de una diferencia importante: los brasileños han demostrado que un cine adulto, politizado y consciente de su papel social, puede tener un



El pagador de promesas

³ Eduardo Manet, "Apuntes sobre el cine brasileño", en *Cine Cubano*, Año 6, No. 31-32-33, p. 119.

⁴ Glauber Rocha, *op. cit.*, p. 22.

gran apoyo en las masas populares y puede, por lo mismo, jugar un papel positivo de importancia en el desarrollo social y cultural de un país. Por si aún hubiera que demostrarlo, el *cinema novo* ha probado que un cine de esta naturaleza no sólo es necesario, sino que puede ser impuesto en condiciones políticas desfavorables en lo que respecta a los organismos oficiales, de producción y de censura, siempre que se logre establecer un contacto con los sectores más amplios del público.

Desde 1954, en que Nelson Pereira dos Santos realiza *Río, cuarenta grados* hasta la fecha, el joven cine brasileño se caracteriza por su conciencia política: *Río, cuarenta grados era una película popular pero no populachera; no denunciaba el pueblo a las clases dirigentes, sino que revelaba el pueblo al pueblo: su intención venía de abajo y para arriba, era revolucionaria y no reformista.*⁵

Río, cuarenta grados fue un éxito popular, pero en aquel momento, puesto que constituía un caso aislado, su distribución tuvo que hacerse por los canales normales de la industria, lo que llevó el dinero de la taquilla a los bolsillos de los distribuidores e impidió, durante cierto tiempo, que Pereira dos Santos continuara su proyectada trilogía sobre Río.

Sin embargo, la influencia de esta cinta fue decisiva para desencadenar la explosión: *... En aquella época no conocíamos a Humberto Mauro; había dignidad en Pereira dos Santos; Lima Barreto [realizador de O Cangaceiro] resultaba un monstruo agresivo y mentiroso; Mario Peixoto un mito. La película [Río 40°] era revolucionaria en el cine brasileño. Trastocó los principios de producción; realizada con un millón y ochocientos mil cruzeiros, lanzando un fotógrafo joven y de talento como Helio Silva, captando gente en la calle y entrando en escenarios naturales, la película respiraba los aires del movimiento italiano, tenía la decisión de Rossellini, De Sica, De Santis; la técnica no era neces-*

*ria porque la verdad estaba para ser mostrada y no necesitaba disfraces de arcos, difusores, reflectores o lentes especiales. Era posible, lejos de los estudios babilónicos, hacer películas en el Brasil. Y fue el momento en que muchos jóvenes se libertaron del complejo de inferioridad y resolvieron que serían directores de cine brasileño con dignidad, descubriendo también, en aquel ejemplo, que podían hacer cine con "una cámara y una idea".*⁶

En 1961, durante la Bienal de São Paulo, Jean-Claude Bernardert organiza un "Homenaje al documental brasileño" en el que *Arraial do Cabo* de Pablo César Saraceni y Mario Carneiro, *Aruanda* de Linduarte Noronha y Rucker Vieira, y *Couro de Gato* de Joaquim Pedro de Andrade, confirman el camino de Pereira dos Santos y sirven como punto de unión y de partida a una generación formada en la crítica, los cine-clubes, y, ocasionalmente, en los institutos cinematográficos europeos.

Como cualquier revolución, ésta comienza violentamente, y nosotros tenemos la obligación de ser violentos (declara entonces Orlando Sena). La vieja estupidez era tan grande que esta nueva dirección aparece casi como una revolución, cuando debería nacer con la naturalidad de una lucha necesaria.

Para después agregar: *El cine nuevo no debe ser bonito o divertido. No es espectáculo. Al contrario, queremos hacer un cine feo, un cine que no enajene al hombre a través de la esperanza, de la pasividad, de la espera inerte. Buscamos la rebelión, el esto-tiene-que-cambiar, la participación absoluta. El "cine nuevo" quiere ser un cine de comunicación, nunca de expresión o sugestión.*

El "cine nuevo" (añade Carlos Diegues en 1962), *no existe aisladamente. Forma parte de un comportamiento general de la sociedad brasileña, avanza dinámicamente hacia la transformación de su cultura. Siendo así, sólo sentido en la medida en que sea crítico, y por ello, emi-*

nentemente popular, como el verdadero cine lo es. Lo que, claro, no quiere decir populachero ni demagógico. Por eso, aún existe la posibilidad de que el movimiento no pase de un tanteo, una falsa alarma. Evitarlo, sólo puede hacerse a través de una conciencia profunda de sus intenciones y de sus consecuencias: y es indispensable que lo hagamos en conjunto, mediante la crítica positiva, superando las capillitas, despreciando el análisis retórico, tomando la cámara en la mano con disposición y valor, partiendo para la realización de una obra auténtica sin imitaciones ni concesiones.

Marcos Farías generaliza: *Quando hablamos de "cine nuevo" no pensamos únicamente en la renovación del cine brasileño: se trata de revolucionar la producción cinematográfica nacional y de buscar la renovación del cine de modo general. Llegamos a un punto en que, o el cine se renueva, volviendo a encontrar el camino perdido, o se deteriora y muere.*

Eduardo Coutinho precisa: *De las películas en preparación, no esperemos tanto que estén bien hechas; esforcémosnos más bien para que sean comprometidas, polémicas en el buen sentido de la palabra, que no usen los viejos trucos que hasta los norteamericanos comienzan a abandonar. El estilo del "nuevo cine" debe ser libre formalmente, pues todos los caminos —el montaje intelectual, la improvisación, el plan diferido— pueden llevar a lo que interesa: el tratamiento crítico de un tema vinculado a la realidad brasileña.*

Y Miguel Torres: *Tenemos el deber de registrar el momento histórico, político y social de nuestra era, y vamos a tratar de hacer eso sin mezclar los tonos para alegrar la vista de quien quiera que sea. Llegó el momento de cerrar el circo cinematográfico y de hacer conferencias pesadas contra la voluntad del público. Mientras no realicemos películas que violenten el comodismo de ese público intoxicado de convic-*



Vidas secas

no veces favela

⁵ Id., p. 65.

⁶ Id., p. 66.

ciones equivocadas, no estamos a la altura de nuestro presente.⁷ Es preciso romper ahora, antes de que la gente pase por la puerta de algún cine y lea una cantilena publicitaria más o menos concebida así: "¡Hoy! ¡Cine-mascope y Technicolor! ¡El Magnífico Espectáculo de Nuestra Miseria! ¡No se lo pierda...!"

Así, partiendo de la ira, la lucidez y la camaradería, los iconoclastas brasileños se lanzan al largo metraje a partir de 1962, "año I del *cinema novo*": ese mismo año, el Festival de Cannes exhibe y premia *El pagador de promesas* de Anselmo Duarte; Karlov Vary hace lo mismo con *Barravento* de Glauber Rocha; *Mandacaru vermelho* (*Higuera roja*) de Pereira dos Santos, va a Mar del Plata; *Os cajastes* (*Los holgazanes*) de Rui Guerra y Miguel Torres, va a Berlín; *El asalto al tren pagador* de Roberto Fariás, y *Tres cabras de lampiao* de Aurelio Teixeira y Miguel Torres van a Venecia.

Al mismo tiempo, Roberto Pires, asociado a Rex Schindler y Braga Neto, inicia en Bahía la filmación de *A grande feira* y prepara *Tocaia no asfalto* (*Emboscada en el asfalto*); Marcos Fariás, Miguel Borges, Carlos Diegues, León Hirschmann y Joaquim Pedro de Andrade, filman los cinco episodios de *Cinco vezes favela*; Linduarte Noronha realiza *Cajueiro nordestino* en el Paraiba; Pablo César Saraceni se apresta a filmar *Porto das caixas*; Alex Viany prepara *O sol sobre a lama*

y Pereira dos Santos filma *Boca de ouro* mientras que prepara *Vidas secas*.

Después vendrá *La isla* de Walter Hugo Khouri, *Garrincha*, *Alegria do povo* de Joaquim Pedro de Andrade, *Os mendigos* de Flavio Migliaccio, *Os fusis* de Rui Guerra, *Selva trágica* de Roberto Fariás, *La fallecida* de León Hirschmann; *Bonitilha mas ordinaria* de Nelson Rodriguez, *Canalha en crise* de Miguel Borges, *Dios y el diablo en la tierra del sol* de Glauber Rocha, *Ganga zumba* de Carlos Diegues, *Un chico palavrao* de Marcos Fariás, *A hora y A vez de Augusto Matraga* de Roberto Santos, *A grande cidade* de Carlos Diegues, etc.

La mayoría de estos realizadores no alcanzan aún los treinta años de edad. Muchos, incluso, debutan antes de los veinticinco. Casi ninguna de estas cintas, pasa los diez mil dólares de costo total. Ninguna ha sido filmada en estudio. Todas plantean una problemática social. Todas siguen el ejemplo de Humberto Mauro y ninguna el de Mario Peixoto, a quien califican de "típico aborto de una cultura subdesarrollada".

Hasta el golpe de estado del Mariscal Castelo Branco, la producción del *cinema novo* se expande y el movimiento se consolida. Tras el "gorilazo", Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade y Mario Carneiro son encarcelados junto con otros intelectuales durante una manifestación de protesta ante una de las juntas de la OEA. Aun-

que son pronto liberados, los jóvenes cineastas son constantemente entorpecidos en sus actividades y el movimiento conoce un corto receso.

En 1965-66, Pablo César Saraceni realiza *O desafio*. El esquema argumental, parte precisamente del golpe de estado de Castelo Branco: un joven intelectual que ha participado del ambiente pararevolucionario durante el régimen de Goulart, sin haber jamás alcanzado una comprensión política de ese mismo fenómeno, descubre —a partir del "gorilazo" derechista— que es necesario *actuar*.

La cinta, además de constituir el caso más valiente y profundo de crítica a la realidad política inmediata, que hasta ahora ha sido filmado en Latinoamérica (y con muy escasos antecedentes en la cinematografía mundial) alcanza, además, un nivel cinematográfico extraordinario.

Pero lo importante es que una cinta como *O desafio*, gracias al arraigo del *cinema novo*, se ha impuesto sobre la censura y ha sido exhibida en Río, São Paulo y Bahía, y al escribir estas líneas, debe proyectarse en la provincia del Brasil.

Lo importante, es que gracias al mismo peso del *cinema novo*, y a las contradicciones de la política latinoamericana, el cine brasileño será representado en Cannes 1967 por una cinta de Glauber Rocha.

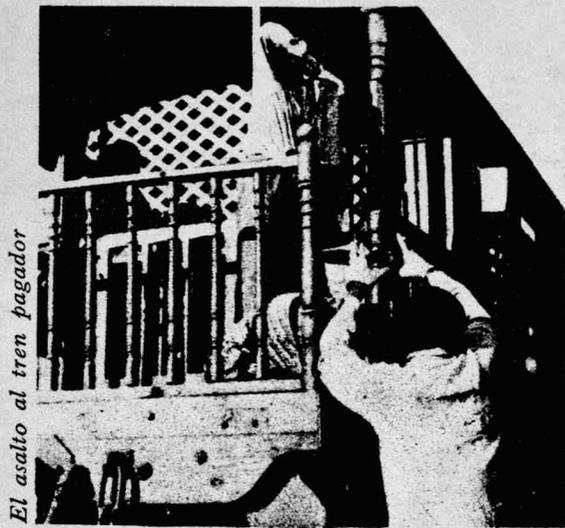
Cinema novo continúa activo y no ha acabado aún de asombrarnos.

U

libros

Jaime Torres Bodet: *Rubén Darío: abismo y cima*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica. 1966. 361 pp.

En este año, en que se celebra el primer centenario del nacimiento de Rubén Darío, aparece un nuevo libro de Jaime Torres Bodet, cuyo título: *Rubén Darío: abismo y cima*, sugiere en buena parte el enfoque de la obra. Es un libro sobre un poeta, escrito por un poeta. Aunque Torres Bodet, al describir la trayectoria de Darío, se apoya siempre en los datos más firmemente establecidos, sigue un orden cronológico bastante riguroso e ilustra la historia con gran número de notas. Tanto el estilo como el hilo temático de su libro se apartan de la pura erudición objetiva. Es una biografía en la que el autor proyecta ideas y preferencias personales; en la que se atiende siempre al desarrollo interior, poético, de Darío; en la que se ha logrado un estilo de prosa clara, ágil, sugerente. Una de sus características valiosas consiste precisamente en haber dado de Rubén Darío una imagen accesible a todos: al crítico, al poeta, al lector medio. No es fácil, en biografías de esta naturaleza, conseguir que el lector se apasione por la vida y la obra, sobre todo la obra, del biografiado. Torres Bodet, en el caso de Darío, ofrece ahora un libro en el que se siente la proximidad humana del poeta, sus horas de gloria y de



El asalto al tren pagador



Garrincha

⁷ Cit. por Alex Viany, "Cine brasileño, lo viejo y lo nuevo," en *Cine Cubano*, Año 4, No. 20, p. 15.