

## Cine



### Brasil: búsqueda de una identidad

por Tomás Pérez Turrent

¿Qué significa actualmente el cine en Latinoamérica? Tres vastas industrias del espectáculo, Argentina, Brasil, México, dedicadas a llenar precarias necesidades de diversión y evasión, de acuerdo con fórmulas prestadas, debatiéndose en continuas crisis, tratando de soslayar su raquitismo artesanal y económico, limitadas en gran porcentaje a sus mercados internos, pero con el sueño utópico de hacer la entrada al gran mundo de la oferta y la demanda, a los grandes mercados internacionales compitiendo "de igual a igual" con las industrias poderosas. Tres cinematografías en estado preindustrial, Colombia, Venezuela, Chile, las dos primeras siguiendo los pasos de las "tres grandes" cinematografías latinoamericanas y Chile, buscando, en su corta producción anual, un camino propio y todavía sin definir. Un cine en etapa preartesanal, el de Perú, cuyos balbuceos iniciales no indican aún el posible rumbo del futuro, y los esfuerzos esporádicos e individuales en Uruguay y Bolivia, en Uruguay dedicados sobre todo al cortometraje de características militantes y en Bolivia, debidos a un cineasta, Jorge Sanjinés. Queda el cine cubano, obviamente un caso aparte que no puede ser comparado con los demás.

Desde una perspectiva cultural y auténticamente nacional, exceptuando el caso cubano, el único fenómeno importante es el del cine brasileño o, mejor dicho, la porción del cine brasileño conocida como *Ci-*

*nema novo* (está también el caso admirable del cineasta boliviano Jorge Sanjinés, *Ukamau* y *Yawar Mallku* [sangre de cóndor], por ahora sin continuidad y supeditado a las circunstancias del país) que representa un veinte por ciento de la producción anual brasileña, actualmente en pleno *boom* desde el punto de vista cuantitativo (entre 60 y 70 films en los últimos tres años). El *Cinema novo* se plantea abordar una serie de conflictos reales del mundo contemporáneo, del mundo latinoamericano y en general de aquello que cubre la noción de "tercer mundo". Desde esa perspectiva se propone intervenir de manera directa e inmediata en la lucha cultural y política y en consecuencia en la transformación de la realidad. Muy pronto el *Cinema novo* deja de constituir una serie de intentos inciertos de una cinematografía menor, para convertirse en una realidad, en uno de los cines más avanzados que se hacen actualmente en el mundo.

A su nacimiento preceden no tanto influjos estéticos, proyectos de renovación del cine o del arte, cuanto la exigencia de intervenir en la lucha del hombre latinoamericano por reconquistar su propia identidad humana e histórica. "La cámara se abre al hambre, al subdesarrollo, a la revolución" (Glauber Rocha). Los temas no son necesariamente y de manera inmediata políticos, pero hay un denominador común: la presencia del subdesarrollo, el hambre, el analfabetismo, la explotación, la enajenación. Los cineastas brasileños son movidos por un odio irracional, quieren aclarar, discutir, revelar, denunciar, practican la antropología ideológica, en su intento por inventar el hombre brasileño.

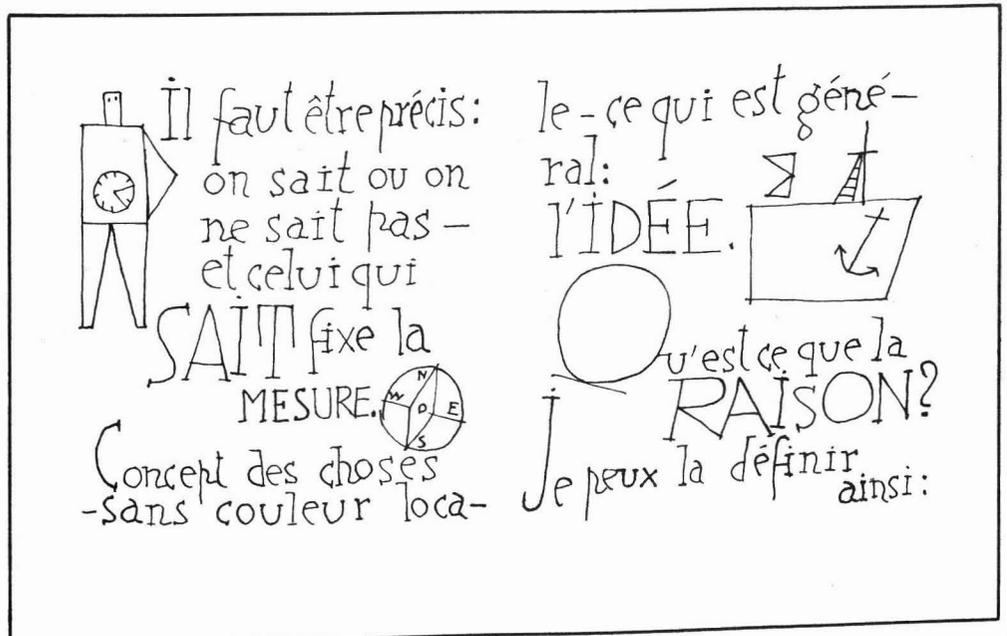
Pero a pesar de las apariencias no se dejan llevar por un revolucionarismo estéril, teniendo conciencia del campo concreto de su lucha, sus armas van dirigidas a romper el cerco de la dependencia, de la servidumbre, de la opresión tal como se manifiestan en el nivel cultural. "Nuestros artistas, como nuestros políticos, han pasado cincuenta años con la cara vuelta hacia el océano y con los ojos puestos en las luces de la civilización." La cultura dominante y al servicio del dominador, colabora a man-

seaba que me encerraran en un manicomio para descansar, puesto que allí nadie tiene la obligación de mantener la realidad como se pretende que es. Como si allí uno pudiera decir (y seguramente dice): ahora, que se arreglen". Y ¿qué es eso de, "allí nadie tiene la obligación de mantener la realidad como se pretende que es", sino la búsqueda de Oliveira al través de toda *Rayuela*?

Otra coincidencia importante, por ser capital en ambos escritores, es la significación que dan a las relaciones sexuales, las cuales tienen la función, en última instancia, de establecer el principio de identidad, si no en los dos participantes, cuando menos en uno de ellos. En *Rayuela* es la Maga la que encuentra su ubicación en el mundo y la explicación de él durante el tiempo de la cópula; en *Sobre héroes y tumbas* es Fernando quien encuentra la significación de su existencia: "Asistí a catástrofes y a torturas, vi mi pasado y mi futuro (mi muerte), sentí que mi tiempo se detenía confiéndome la misión de la eternidad, tuve edades geológicas y recorrí las especies: fui hombre y pez, fui batracio, fui un gran pájaro prehistórico. Pero ahora todo es confuso y me es imposible recordar exactamente mis metamorfosis. Tampoco es necesario: siempre volvía, obsesiva, monstruosa, fascinadora y lúbrica la reiterada unión".

III. Antes de terminar estos apuntes sólo quiero señalar una diferencia —entre las muchas que tienen Sábato y Cortázar— y que los hace verdaderamente distintos: las características de sus personajes. Los personajes de Cortázar son hombres y mujeres que, dado su comportamiento, son irresponsables, alejados de las grandes pasiones (manera en que Cortázar pone en duda la totalidad de la cultura occidental o, mejor dicho, la judaico-cristiana), y cuya principal preocupación no es la de establecer y consolidar una relación humana; son más bien de tipo metafísico, con rasgos existenciales, excepción hecha de la Maga, que es una mujer natural, espontánea, "sana" y por lo mismo apasionada; en cambio, los personajes que maneja Sábato son desbordados, retorcidos, elucubrantes, atormentados por una intensa vida psicológica.

Además, en las creaturas de Sábato encontramos esa característica que los trágicos griegos imponían a sus personajes; la de estar condenados a seguir un destino determinado, elaborado por fuerzas superiores, por deidades. Inclusive Sábato hace mención reiterada de Edipo, que sin duda alguna es el ejemplo más elocuente de la predestinación: "y así en aquel viaje supe, como Edipo lo supo de labios de Tiresias, cuál era el fatal fin que me estaba reservado". Es necesario establecer, por último, que la gran diferencia entre Cortázar y Sábato es que el lector recibe, al través de la obra de este último, una idea transparente, diáfana del pasado lejano, del inmediato y del presente argentino; es decir, la obra de Sábato representa un gran auxilio para comprender la historia de la República Argentina; del mismo modo como *La guerra y la paz* y *La cartuja de Parma* nos ayudan a comprender, en su exacta dimensión, la era napoleónica.



tener la condición del esclavo, blandiendo la superioridad del colonizador (o del neocolonizador), proponiendo modelos que impiden el reconocimiento de una identidad nacional. La cultura universal, esa pertenece a cualquier nación, a cualquier época y a cualquier valor, debe ser cuestionada como primer paso hacia la búsqueda de esa identidad humana, política, cultural: "en un país subdesarrollado es fundamental que la sociedad alcance un comportamiento generado por las condiciones de sus estructuras sociales y económicas específicas".

Pero al mismo tiempo, el cineasta *novo* se plantea la necesidad de sustraerse a las tentaciones del populismo: "el artista, al igual que el caudillo, se siente el padre del pueblo". No se trata de presuponer que el pueblo es incapaz de superar su nivel de comprensión y ofrecerle sólo formas de comunicación "reconocibles", es decir, convencionales.

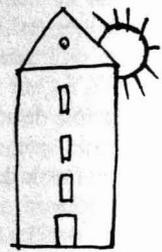
La respuesta es "la agresividad impura". Glauber Rocha en su célebre texto, *Una estética de la violencia* precisa: "El condicionamiento económico nos ha conducido al raquitismo filosófico, a la impotencia, a veces consciente, a veces no. Esto genera en el primer caso la esterilidad, en el segundo la histeria. Nuestro equilibrio no puede surgir de un sistema orgánico, sino más bien de un esfuerzo titánico autodestructor para superar esta impotencia." Herencia de la cultura colonizadora, el equilibrio, la medida, la perfección, el "clasicismo" no pueden servir a un cine que pretende ser de negación violenta, de lucha, de rescate. Es necesario "un discurso impreciso, bárbaro, irracional, pero cuyos rechazos sean todos significativos", dice Carlos Diegues. Grandes síntesis salvajes y delirantes, métodos insensatos, emociones violentas, desmesura, son los principales componentes; a veces inconexos, pero siempre inventivos y vitales de manera aplastante, sus films son la revelación cultural de otro mundo, un mundo convulso, indisciplinado, explosivo, complejo. Las contradicciones constituyen su fuerza, la irracionalidad, la pasión violenta, la agresión visceral son la mejor señal de su autenticidad. El *Cinema novo* es visceral e irracional, pero son la inteligencia y la lucidez las que lo operan, un cine "técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde, sociológicamente impreciso como imprecisa es la misma sociología brasileña, agresivo e inseguro políticamente, como las vanguardias políticas del Brasil, violento y triste, más bien triste que violento como nuestro carnaval".

El *Cinema novo* se coloca un poco al margen de las líneas maestras del cine moderno que va del neorealismo a la llamada *Nouvelle vague*, pero en cierta manera recoge sus enseñanzas. Lo que rechaza es un concepto de realismo, superficial y obsequiante; un realismo pacificador sin aventura ni descubrimientos. Didáctico o de denuncia, agresivo y crítico, agitador u organizador, desmistificador o afabulador, el *Cinema novo* se da cuenta que "ser realista significa discutir los aspectos de lo real y no transponer las fórmulas del realismo europeo o norteamericano que resultan inoperantes y determinan a priori un realismo

de buena conciencia". Para llevar adelante su proyecto, intenta nuevas experiencias que muestran la voluntad de intervenir con la violencia, con la crueldad, con la agresión, de desarrollar un proceso de destrucción, de deformación, de reelaboración de los datos reales, de sacudir la serena seguridad de la ideología y sustituirla por una compleja búsqueda dialéctica. Pero esa voluntad de destrucción no se queda en el exterior del cine, va a sus mismas estructuras, a sus modos de representación, a sus formas de figuración, a lo que produce su "efecto de realidad", a sus categorías básicas como el espacio o (mejor dicho) un sentido del espacio: "el espacio real cinematográfico" supuestamente establecido de una vez por todas.

Generación de cinéfilos, los cineastas que originan el movimiento se nutren de diversas influencias: el barroquismo a la Welles, la transposición de la ideología a nivel del lenguaje de Eisenstein, pero siempre operando una especie de "transposición crítica" para estar más cerca de la síntesis del último Godard. El resultado es un cine épico-didáctico, mucho más histórico que individual, que utiliza y experimenta con todos los medios: de lo real al mito, del verismo a la magia, a la fábula, a la metáfora, a la alegoría, en una grandiosa e "impura" mezcla de materiales culturales dispares, llegando a una síntesis lúcida y violenta, en la cual, por rigor, profundidad y eficacia, no faltan las vías más extremas: el delirio barroco, trágico y dialéctico de Glauber Rocha o el realismo ideológico, simbólico, cruel y "contaminado" con elementos mágicos de Rui Guerra.

Cine entendido como lucha, como participación activa y directa en el proceso de transformación, dialéctico pero no desvanecido (en nombre de la misma dialéctica, como ha sucedido a menudo) en las mediatizaciones a ultranza, en los juicios prudentes, cine influido por el marxismo pero



L'autre côté:  
L'AVIE. Ici l'in-  
tution-l'instinct -  
l'amour-la haine -  
le désir - le sentiment -  
la volonté.  
Tout ce-

"despojado de todo espíritu Vaticano del Kremlin", el *Cinema novo* se dedicó hasta un momento a la exploración sistemática de la realidad brasileña, los mitos y los prejuicios, los conflictos explosivos o latentes, las falsas perspectivas. Hasta *Terra em transe* no salió de la fase de la desmistificación, de la confrontación crítica, vomitando un disgusto violento ante la situación ("la civilización brasileña es decadente. Somos mercancía, estériles, inútiles"), exponiendo con crueldad, lucidez y rigor, sin caer en la simplificación de la esperanza, de la consolación o de la fatalidad, la verdad y las perspectivas de rebelión. Partió del nordeste con *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos (y también de las favelas en los primeros antecedentes del *Cinema novo*, algunos de ellos también de Pereira dos Santos, allá por 1954-56), con la amarga odisea de un "emigrante interior", continuó con el vaquero que se convierte en "cabra", después de probar las falsas soluciones tanto del misticismo de los beatos como de la violencia irracional de los "cangaceiros" en *Dios y el diablo en la tierra del sol*, de Glauber Rocha; *Os Fuzis de Guerra*, analizaba la relación entre la miseria y las fuerzas del orden; trasladado a la ciudad, en *O desafio*, de Saraceni, hizo la crítica del intelectual de izquierda en el momento del golpe de estado de 1964; en *Opinión pública*, de Jabor, *Cara a cara*, de Bressane, *Copacabana me engana*, de Fontoura, describió la impotencia de la clase media; en *Garota de Ipanema*, de Hirshman, negó el mito de la "alegría do povo", en *A grande cidade*, de Carlos Diegues, el mito de la modernidad de la gran ciudad.

Es quizá en su relación con el público en lo que el *Cinema novo* es más impugnado en esta etapa. El crítico brasileño J.C. Bernardet en su libro *Brazil em tempo de cinema* señala que queriendo hacer un cine popular, el movimiento había hecho un cine sobre y para la clase media, cortándose

de las "grandes masas" para quedarse en las élites culturales, "La aportación principal del CN es haber contribuido a la elaboración de una cultura de clase media, con todas las contradicciones que ello implica". La crítica es pertinente pero sólo en cuanto a los problemas tácticos de inicio de un movimiento, los problemas a afrontar para encontrar un camino que confiera a las obras un amplio eco en amplias audiencias. A partir de *Tierra en trance* se marca un cambio y señala la necesidad de ir más allá de un cine nacional-popular (según la definición gramsciana), el cine de revelación cultural realizado hasta ese momento, para intentar un cine antropológico, complejo y universal, para sustituir "el film de tesis con el film de síntesis". La tendencia es un cine épico-didáctico, más histórico que individual. Con el paso a esta etapa y de manera aparentemente paradójica, al alcanzar la universalidad, se encuentra ese eco, esa comunicación con su público (ejemplos concretos: *Antonio das Mortes*, de Rocha, *Los herederos*, de Diegues, *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade).

El CN en su crecimiento no ha podido evitar las crisis debidas tanto a razones externas como a su evolución estética, estilística, temática. Ha logrado sobrevivir, por una parte, aprovechando las contradicciones del sistema, las diversas coyunturas provocadas por esas contradicciones, aprovechando además el prestigio logrado por ellos mismos en el extranjero que hubiera hecho demasiado notoria una represión total, además de que los militares veían en ese cine, por mucha que fuera su oposición hacia él, una contribución a la imagen exterior de la "grandeza nacional". Por otra parte, ha sabido rechazar la academia. En lugar de quedarse en las posiciones adquiridas y desde ahí dictar normas, se ha redefinido constantemente la acción, las tácticas, las direcciones, dejando abierto el camino a toda clase de búsquedas, a todos los estilos. A las obras del CN, dentro de la diversidad de enfoques y personalidades, concurren la mitología, el folklore, los usos y costumbres, se sintetizan de manera dialéctica la política y la tradición, lo real y lo fantástico, lo social y lo individual, el subdesarrollo y la violencia, el campo y la ciudad, el lirismo y el documento, la épica y la didáctica; es decir, las formas más dispares que hacen posibles la continua renovación y la penetración desde ángulos siempre diferentes.

Sólo así pueden haber las búsquedas expresivas más diversas: el delirante romancero épico-didáctico de Rocha (*Antonio das Mortes*) el fresco histórico tropicalista de Diegues (*Os herdeiros*), el análisis político frío y razonado de Gustavo Dahl (*O bravo guerreiro*), la fábula antropofágica de Andrade (*Macunaíma*), las alegorías de Pereira dos Santos (*O alienista* y *Como era gostoso o frances*), el ritual mágico de Guerra (*Los dioses y los muertos*), la comedia de desmistificación pequeñoburguesa de Fontoura (*Copacabana me engaña*), el intimismo de Neves y Faria (*Memoria de Helena* y *Pecado mortal*), la ficción que destroza la ficción de Andres Faria (*Prata palomares*), etcétera.

Ce qui ne veut pas dire  
extraordinaire - mais  
normale.

J. Torrès - GARCÍA

Paris Mai 1932



Esa diversidad entre los cineastas que se sitúan dentro del *Cinema novo*, las aperturas hacia todo tipo de búsquedas y el cuestionamiento constante de lo adquirido, han producido entre los últimos y más jóvenes realizadores una nueva tendencia, que si es en cierta forma resultado de este movimiento es también una tendencia anticinema novo (también lo es el grueso de la producción con pretensiones industriales, el cine que ataca todos los géneros de consumo del western a la comedia "sexy", pero éste no tiene importancia, por lo menos culturalmente hablando). Se trata de una especie de nihilismo suicida que inaugura Rogerio Sganzerla en *O bandido da luz vermelha* (El bandido de la luz roja), film hecho bajo una evidente influencia del primer Godard hasta llegar en momentos a la calca. Esta tendencia se desarrolla a partir de 1969 y los ejemplos más significativos son *La mulher de todos*, del mismo Sganzerla, *El capitán Bandeira contra el doctor Moura Brasil*, de Antonio Calmon y *Banguê, banguê!* de Andrea Tonacci, y es suicida en cuanto que constata la impotencia del cineasta siempre superado por la realidad. Los films proceden de un desarrollo indirecto, interior, de un subjetivismo absoluto y de un rechazo a significar. "El *Cinema novo* ya no existe como tampoco las tendencias definidas. Hay que tener conciencia que el cine ya no es un arma y que en nuestra realidad cotidiana ya no tiene sentido", dice Andrea Tonacci. Tanto su film como los otros son la visión personal de un traumatismo general. Antonio Calmon en un texto altamente significativo ve así la situación actual del cine brasileño: "lo importante es analizar lo que murió con el *Cinema novo* y la respuesta es clara: toda una época del Brasil. El cine de preocupación social ha muerto, el cine didáctico ha muerto, el cine popular (en el sentido de la utilización de las tesis populares) ha muerto, el cine más generoso que

hayamos conocido ha muerto. No soy ni sociólogo ni economista pero basta querer hacer un film para saber que Brasil es un país en plena capitalización. La década de los años 70 es la de consolidación del cine industrial. He dicho industrial. El problema es que ya no hay lugar para los humanistas y que el país exige economistas, burócratas, tecnócratas, gentes que no se planteen preguntas sobre el sentido de la existencia, sobre el sentido de la justicia. Lo importante es capitalizar el país y pasar a la caja. Transformación social acelerada, esquizofrenia social. Han terminado los tiempos heroicos y la edad de oro de un cine. Quiero hablar de la época de la decadencia, nuestra época, la época durante la cual haremos nuestros films. Hemos sido educados por el *Cinema novo* pero tenemos que hacer un cine de perros, de desintegración. El cine de la locura. Un cine sin valores".

Es evidente que los tiempos heroicos han terminado y que la situación cinematográfica ha cambiado en relación con 1960, año en que se iniciaron de hecho las actividades del *Cinema novo*. Ahora el cineasta se enfrenta a una situación industrial, con todo lo que ello implica; situación industrial que por otra parte las actividades del CN ayudaron a consolidar con el prestigio conquistado y la lucha legal en pro de una legislación protectora del cine nacional. Pero la actitud de estos nuevos cineastas no puede explicarse con la nostalgia de esos tiempos heroicos; sería muy pobre y el caso no tendría mayor interés. Hay razones mucho más profundas: una manera ahistórica de enfrentarse a ese traumatismo general, es la reacción de la subjetividad lacerada ante un "mundo inhabitable", es la negatividad pura, el rechazo a la lucha y el refugio en el subjetivismo, la neurosis como solución. Pero de aquí, precisamente porque impide un estancamiento en posiciones seguras, saldrá seguramente una nueva síntesis.