

Cinema novo: Aventura de creación
Glauber Rocha

No hay nadie, en este mundo inundado de tecnología, que escape a la influencia del cine. Su influencia es tan persuasiva que las culturas nacionales en general no han sido capaces de resistir un estilo de vida dado, un moralismo dado, el estímulo fantástico que el cine da a la imaginación.

Pero no puede hablarse de cine si no se menciona al cine norteamericano. La influencia del cine es la influencia del cine norteamericano, tan agresivo y difundido como la cultura norteamericana en general. Y el propio público norteamericano ha sido tan acondicionado por el cine que ahora pide de él una imagen de sí mismo.

Así, al hablar de filmes realizados fuera de Hollywood, la conversación debe comenzar en Hollywood, especialmente en el caso de los filmes brasileños. Nuestro público brasileño, que económica y culturalmente está mucho más cerca de Estados Unidos que de Europa, ha creado una imagen de la vida a través del cine norteamericano. De modo que cuando un brasileño piensa realizar un filme, piensa en un filme «all'Americano» y por la misma causa, comprende que un filme brasileño sea un filme «Brasiliano all'Americano». Los filmes brasileños que no caen en este patrón son rechazados. El espectador no acepta la imagen de un Brasil visto por los cineastas brasileños, porque no corresponde al mundo de la técnica perfecta y el idealismo moral de los filmes de Hollywood.

Por tanto, no es difícil adivinar qué filmes brasileños se convierten en éxitos de público: son precisamente los que tratan temas nacionales pero hacen uso de una técnica y un arte que imitan los productos norteamericanos. Ejemplos que vienen a la mente son *El cangaceiro* de Lima Barreto y *Asalto al tren pagador* de Roberto Farías.

El cangaceiro posee un argumento basado en el oeste norteamericano llevado al cangaço y, para lograrlo, distorsiona todas las raíces sociales del fenómeno del sertanejo (región interior de Brasil, sertão). Su argumento del «oeste» hace uso tan solo de sus símbolos evidentes: sombreros de ala ancha, terreno agreste, fusiles, caballos, (aunque sabemos, por ejemplo, que los cangaceiros casi nunca montaban a caballo) música y bailes folklóricos. El argumento, como se sabe, divide a los cuatro hombres entre el bien y el mal. El filme prosigue según el patrón clásico de muchos oestes. La acción se desarrolla entre el bueno (el perseguido) y los malos (los perseguidores). Al final, la amante, símbolo de la pureza, se salva. Teodoro era ya malo y no se le permite volverse bueno y morir heroicamente. En lugar de ello, muere en un exceso de nacionalismo, besando la tierra. El filme se basa enteramente en modelos norteamericanos. La cámara nunca se detiene a analizar un personaje. Puede verse que este realismo es totalmente irreal. La imagen crea la ilusión del mundo del cangago como crea la ilusión del mundo de los bandidos texanos. Como el público ha sido educado por cientos de películas de vaqueros, no necesita realizar un esfuerzo para comprender el filme, que se sirve como imitación generosa del gusto deformado del público.

Satisfecho con productos de imitación, el espectador reaccionará, por supuesto, ante un filme que intente mostrar que Brasil no es Estados Unidos. Un filme que trate un nuevo tipo de conflicto, expresado en un nuevo tipo de lenguaje.

Asalto al tren pagador repite, en este género, algunos principios de imitación de la película norteamericana de pandilleros, pero como este género es mucho más realista que el del oeste, y por tanto lleva en sí un impacto mayor de denuncia social, el filme de Roberto Farías alcanza algo de nivel cultural. Pero no evita utilizar la técnica del género de «suspense».

El mismo Roberto Farías, en otro filme, decidió plantearse un problema social. Realizó *Selva trágica* y con un enorme esfuerzo trató de liberarse de las fórmulas norteamericanas. Usó como tema la esclavitud de las plantaciones de mate del centro de Brasil y no dividió la sociedad simplemente en buenos y malos, sino que intentó realizar un análisis más profundo. Creando un marco complejo y extrayendo de él un

lenguaje, adaptado al mismo, Roberto realizó un filme que en aquel momento, 1964, se consideró desarticulado. Y, sin embargo, era mucho más realista y nacionalista que la fórmula fija y predeterminada que usó en *Asalto al tren pagador*.

El rechazo del público a este filme hizo que Roberto Farías comprendiera que su capacidad de comunicarse con el público no tenía que ver con su talento personal como director, lo que contaba era la forma en que podía emplear éste un tema fijo. De modo que tomó de nuevo un tema urbano moralista, un retrato de la burguesía. Este filme *Toda donzela tem un pai que e uma fera*, confirma la tesis de que el camino al éxito está en aplicar la narración norteamericana a un tema moral y socialmente falso.

La recepción internacional de *Selva trágica* por críticos y circuitos de arte dividió en dos a Roberto Farías, y el director artesano terminó sobreponiéndose al director autor. Así, su último filme, Roberto Carlos en ritmo de aventura representa una combinación brasileña de fórmulas norteamericanas y está destinado a convertirse en nuestro mayor éxito de taquilla.

El reto

¿Logrará Roberto Farías ganarse a su público explotando sus alienaciones? ¿Es darle al público lo que éste desea, una forma de conquista o más bien una forma de explotación comercial, de un acondicionamiento cultural del propio público? ¿No representa *Selva trágica* la mejor forma de ganar espectadores?

Sin dudas, Roberto responderá que el cine es una industria y que Brasil la necesita. Más adelante podremos realizar filmes originales que se preocupen de los problemas del país. Pero, ¿cómo se forma una industria nacional? Una industria fílmica genera cultura.

El cine norteamericano creó su propio estilo y si el cine brasileño en expansión desea tomar el camino más fácil, lo único que tiene que hacer es usar las fórmulas norteamericanas. Pero de este modo, la industria fílmica brasileña sólo reforzará la cultura dominante y no importará que esta cultura sea francesa, rusa o belga. En un país subdesarrollado, sin embargo, es fundamental que la sociedad alcance un nivel de comportamiento determinado por las condiciones específicas de su estructura económica y social.

El primer reto que el cineasta brasileño encara es el siguiente: ¿cómo ganarse el público sin hacer uso de las fórmulas norteamericanas (que hoy se han transformado en otros subtipos europeos)? ¿Merece la pena realizar un esfuerzo por crear un cine que no mejore ni empeore la cultura específica de la sociedad a que pertenece? Este impasse, que refleja la concepción moderna de los países subdesarrollados, tiene dos repercusiones morales distintas: primeramente, sobre el cineasta que «produce la imitación» con evidente culpa y, en segundo lugar, sobre el público que «rechaza el original» con irritación manifiesta.

Para el público, sin embargo, el empeño es más duro porque no toma en cuenta el proceso que crea un cine original en oposición a un cine de imitación, siendo este cine el que con más facilidad puede cumplir las demandas de perfección que imponen los espectadores. El proyecto completo se dificulta aún más para el cine original que, como es nuevo, es imperfecto y por tanto es menos aceptado por el público. De modo que el cine de imitación recibe un estímulo adicional.

El término *cinema novo* surgió en Brasil sobre la base de estos conceptos del cine de imitación y el cine original. Pero el *cinema novo*, que ha elegido hacer frente a la realidad social brasileña, lanza un segundo reto: una vez rechazado el lenguaje de imitación ¿qué forma original deberá utilizarse?

Abajo el populismo

El cine, como parte del proceso cultural, debe en último análisis ser la lengua de una sociedad. Pero, ¿de qué sociedad? Brasil, una tierra «en trance», es una masa de contradicciones, indigenistas, jactanciosos, románticos, abolicionistas, simbolistas,

naturalistas, realistas, republicanos, positivistas, anárquicos, canibalistas, nacionalistas-populistas, reformistas, concretistas, subdesarrollados, revolucionarios, conformistas, tropicales, estructuralistas, etc. Para comprender quiénes somos, no basta estudiar los cambios de nuestra cultura superestructurada (dado que nos referimos a un arte de élite en oposición al arte popular producido por el pueblo). ¿Quiénes somos? ¿Qué tipo de cine tenemos?

El público no desea saber nada de esto: ve películas por entretenimiento, entonces halla en la pantalla las demandas que le hace la realización cinematográfica nacionalista. El público tiene que realizar un enorme esfuerzo por establecer un diálogo con el cineasta, mientras él también intenta hablar con el público... en otra lengua.

El debate sobre esta lengua ha sido tan largo como revelador. El cinema novo, rechazando el cine de imitación y optando por otro medio de expresión, rechazado al propio tiempo la forma más fácil de usar esta otra lengua. Este uso fácil es típico del «populismo», el llamado arte nacionalista, que es un reflejo de actitudes políticas típicamente brasileñas. Como el «caudillo», el artista tiene sentimientos paternales hacia su país, la orden del día es «habla con sencillez para que el pueblo entienda».

A mi modo de pensar, esto muestra una falta de respeto hacia el público, incluso tomando en cuenta su subdesarrollo, crear cosas simples para un público simple. Pero el público no es simple.

Aun siendo enfermo, analfabeto y muerto de hambre, es complejo. El artista paternalista idealiza los tipos populares como objeto fantasía que incluso en su pobreza encarnan la sabiduría de todas las edades. Pobrecitos, sólo tienen que desarrollar un poco de «conciencia política» y serán capaces de invertir el proceso histórico cuando lo deseen.

El primitivismo de este concepto es aún más dañino que el arte de imitación, que al menos tiene el coraje de considerarse a sí mismo imitativo y ofrecer justificación financiera para la «industria del estilo artístico».

El arte populista, por otra parte, intenta justificar su primitivismo con su «buena conciencia». El artista populista siempre dice: «No soy un intelectual, soy uno más del pueblo. Mi arte es bello porque comunica, etc.». Pero, ¿qué comunica exactamente? En general, lo único que comunica son las alienaciones del propio pueblo. Comunica al pueblo su propio analfabetismo, su propia vulgaridad surgida de su pobreza, hasta que llegan a sentir un desprecio por la vida.

Aunque el pueblo brasileño acepte su pobreza, siempre la critica. En la música popular, muchas sambas tienen letras como: «No tengo frijoles, así que haré sopa de piedras», «Moriré en el camino, pero seré feliz», «La favela es la puerta del Paraíso».

El populismo toma estas fuerzas y las devuelve al pueblo sin interpretación más profunda. Vestido en el cómico traje de su subdesarrollo, el pueblo halla divertida su propia pobreza y muere burlándose de ella.

El éxito de la chanchada puede explicarse de este modo. Se basaba en la pobreza pintoresca del caboclo o clase media. Cualquier drama de denuncia social que haga uso de estas técnicas tendrá éxito.

El populista también dice que «los medios de comunicación deben utilizarse para desalienar». Pero, como ya hemos visto, estos «medios de comunicación» son los medios de alienación de una cultura colonizante.

Un país subdesarrollado no tiene necesariamente un arte subdesarrollado. Creer que el arte puede cambiar verdaderamente las cosas es a un tiempo ingenuo y reaccionario: el cinema novo, que participa del desasosiego general de la cultura brasileña, rechazó el populismo y redujo así las posibilidades de manipulación del público a éste. ¿Es la esfinge capaz de elegir su propio camino?

Mientras todos hablan de comunicación, el *cinema novo* se preocupa más por la creación. ¿Son cine y creación reconciliables?

La mayor parte de los observadores responden que el cine es un arte de comunicación y nada más. Para estos observadores, creación se opone a comunicación. Los apóstoles de la comunicación nunca pueden disponerse a preguntar: en cuántos niveles se produce la comunicación y, sobre todo, si es comunicación

verdadera.

El *cinema novo* admite ser capaz de comunicar exitosamente y, una vez confesado esto, está libre de la obsesión de comunicación que tiene el populismo. Sin embargo, esto es engañoso porque, fundamentalmente, el populismo cultiva sólo los «valores culturales» de una sociedad subdesarrollada. Estos «valores» no valen nada; nuestra cultura, producto de una industria artesanal ineficiente, la haraganería, el analfabetismo, las políticas impotentes de inmovilidad social, es una «cultura de año cero». ¡Quememos entonces las bibliotecas!

Como Lumière, el *cinema novo* comienza en cada filme de la nada. Cuando los cineastas se deciden a repensar los orígenes, a crear un cine con nuevos argumentos, interpretación, ritmo, —incluso poesía— se ven envueltos en la peligrosa aventura revolucionaria de aprender mientras trabajan, de colocar la teoría junto a la práctica, de reformular la teoría después de cada experiencia práctica. Actúan, de hecho, del modo que Nelson Pereira dos Santos describe, citando a algún poeta portugués: «No sé a dónde voy, pero sé que no es ahí».

El público se siente forzado a ver filmes e intentar comprender una nueva forma de cine. Su técnica es imperfecta; su drama, disonante; su rebelión, poética; su sociología, imprecisa. Su política es agresiva e insegura, como lo son los frentes políticos brasileños: tristes, violentos, de hecho más tristes que violentos, como nuestro carnaval. Para nosotros, novedad no significa perfección, porque la noción de perfección es un concepto heredado de las culturas colonizantes. Determinan por sí mismas un concepto de perfección en los intereses de un ideal político.

El verdadero arte moderno —ética y estéticamente revolucionario— usa el lenguaje para oponerse al lenguaje dominante. Si el complejo de culpa de los artistas burgueses los lleva a oponerse a su propio mundo, en nombre de esa conciencia que el pueblo necesita pero no posee, la única salida es oponerse mediante la agresividad impura del arte, o las hipocresías morales y estéticas que conducen a la alienación. Los propósitos del *cinema novo* han sido considerados no cinematográficos. El cine, como sabemos todos, es entretenimiento: uno va al cine a divertirse. El arte se reserva al teatro, la pintura o la poesía. El cine, por otra parte, es un gran negocio. El cineasta artístico es un irresponsable, un idiota, un intelectual. En Brasil, intelectual significa homosexual. Y requiere mucho valor el pararse como intelectual frente al poder del cine. Para mí, Brasil es un país con una necesidad vital de cine; de hecho, es la forma por excelencia del arte brasileño. El *cinema novo* comenzó en 1962 y desde entonces ha producido sólo treinta y dos largometrajes. Roma tampoco se hizo en un día.

El corazón del cine

Es en este punto que la distribución se convierte en el corazón del cine. Una compañía de distribución organizada puede crear un mercado para cualquier tipo de producto dado. El mejor ejemplo de esto es el desarrollo del «Cine de Arte» en todo el mundo. Cuando la televisión absorbió al público, la industria fílmica se desquitó y reclamó para sí aquella parte del público que demanda un espectáculo de más pretensiones.

Los exhibidores más valientes estaban conscientes de que la única forma de separar al espectador de su telerreceptor era llevar el «arte» a los cines y así, bajo la etiqueta de anticomercial, comenzó el negocio del arte. En estos circuitos, la nueva ola francesa, Fellini y Antonioni, Ingmar Bergman y Luis Buñuel entre otros, tanto jóvenes como viejos, se crearon un nombre. En los «cines de arte» el nombre del director reemplazaba el de los actores. Y, aparte de tres o cuatro excepciones, los directores norteamericanos casi nunca eran presentados en estos cines.

Así nació el autor y con él, el «Cine de Arte». La conclusión obvia es que la lucha del *cinema novo* con el público no es regional, sino universal. Esta lucha es simultánea a la revolución cultural y conlleva todos los riesgos de una revolución.

En 1964, Luiz Carlos Barreto se hizo consciente de esta tendencia y halló muy difícil convencer a los productores dirigentes del cinema novo que sólo sería imponer una lengua original mediante el control directo del mercado. Subrayó que tomaría mucho tiempo que las películas cambiaran el concepto artístico y moral del público y que, para hacerlo, tendrían que tener el apoyo de una estructura de distribución, capaz de mantenerse a sí misma, que distribuyera el mismo tipo de productos de forma organizada. Así se fundó Difilm y hoy compite en términos de igualdad con las otras compañías brasileñas de distribución que trabajan filmes de imitación.

La taquilla se elevó rápidamente y la receptividad del público al cinema novo ha aumentado en un 40 por ciento desde 1964. Cualquier filme de la red de distribución del cinema novo alcanza a público de 50 a 100 mil personas sólo en Río de Janeiro. Un filme de transición como *Todas as mulheres do mundo*, que hizo conocer a un autor de gran espontaneidad pero poco control, alcanzó un público de 400 mil personas.

Hoy, Difilm posee 15 filmes en distribución y este año 1968 presentará diez más. Las ganancias, que en general alcanzan del 10 al 15 por ciento de los ingresos brutos, automáticamente se invierten en producción de filmes y organización. Difilm ha financiado la coproducción de casi diez filmes y ahora exporta, a través de sus agentes de distribución internacional en París y Buenos Aires.

La mayor parte de los filmes del cinema novo han sido aclamados en los Circuitos de Arte del extranjero. Más que representar un lucrativo mercado suplementario, esto ha dado al cinema novo un prestigio que le permite hacer frente a las más variadas presiones. Es un hecho innegable que no puede establecerse una lengua artística en lo abstracto; sin poder económico, no tenemos poder cultural. Difilm ocupó su lugar en el sistema a través de su realidad objetiva comercial para vender un producto subjetivo que es... arte. El crecimiento del mercado de cine de arte es reflejo de la creciente necesidad del público de informarse y debatir su propio destino. Esta necesidad caracteriza la movilización aun en sus etapas embrionarias de una verdadera cultura brasileña, alimentada por las vanguardias universitarias, el movimiento editorial, la música popular, el nuevo teatro y la nueva prensa... y el cinema novo. El cinema novo se hace parte de nuestra sociedad en la posición de agente y, construyendo sobre una base de producción de calidad, dice obtener una expresión tan distinta y eficiente como el cine norteamericano.

Sin embargo, queda por responder una pregunta importante: ¿qué es esta lengua cinematográfica que he estado defendiendo, que he diferenciado de las otras, pero que aun no he definido?

El héroe sin carácter

El héroe es un personaje excepcional que el autor de novelas, obras de teatro o películas escoge para su obra. Incluso el héroe típico, que encarna la expresión de un proceso social, se transforma, al sintetizarse en algo excepcional. Un drama sin héroes sería un drama sin hombres. El cine norteamericano, usando habilidosamente los personajes claves del teatro y la ficción del siglo XIX, fue capaz de crear héroes que correspondieran a su visión violenta y humanitaria del «mundo progresista». Los hombres: bellos, honestos, fuertes, sentimentales e implacables. Las mujeres: independientes, maternales, amantes, sinceras y comprensivas. Los productores norteamericanos siempre han realizado filmes adaptados a su momento y muy pocos de ellos han permitido un enfoque crítico que pudiera ir más allá de una simple denuncia social. Incluso temas audaces y contemporáneos como el abordado por John Steinbeck en *Las viñas de la ira* pueden ser sometidos: John Ford, un gran técnico con sentido del «humor» transformó el tema político en un tema socio sentimental.

Este ejemplo de *Las viñas de la ira* nos ayuda a comprender que lo más importante, del filme no es la línea argumental, sino la dirección. El mayor error del público y los críticos es creer que el tema es la base del filme. En el cine, el tema es sólo uno de los elementos de la dirección. El director, para crear un mundo de imágenes, hace uso del tema, los actores, la fotografía, los efectos técnicos, el ritmo, el paisaje, el diálogo y los

títulos, en su tarea. Y el producto terminado surgirá de su visión propia, no de la del escritor.

Para comprender correctamente un filme, el espectador debe dividir su atención a partes iguales entre el paisaje (la escena), el tono de la fotografía, la actuación, los movimientos de cámara, y el enmarque: un rostro en primer plano, una figura en plano largo contra un fondo, sólo o en compañía.

En el cine norteamericano clásico, por ejemplo, en *Las viñas de la ira*, todo está construido para minimizarle al espectador cualquier conflicto. Fue tarea del director moler hasta el último ingrediente, incorporarle su tecnología y dárselo todo predigerido al público. El público va a ver el filme y no necesita usar su cerebro para comprenderlo. La gente sale del cine satisfecha porque comprende que, la esencia, no tiene relación alguna con lo que ha visto en la pantalla. Lo único que obtiene es el estímulo de intentar igualar algunos de los rasgos del héroe y la heroína: belleza, fuerza de voluntad, valor, integridad, éxito. La vida real no ofrece ninguna de estas cosas, de modo que intenta hallarlas en el cine.

Un crítico francés me dijo una vez que le encantaban las películas en colores en que aparece el metro: es un lugar tan infernal en la realidad, que en el cine se convertía en un paraíso.

Hoy el cine norteamericano está abiertamente dividido, porque la gente encara más problemas que nunca antes. La muerte de Kennedy parece haber abierto el camino a nuevas actitudes, de modo que ahora las películas comerciales norteamericanas no están ya monopolizadas por las ideas de un John Ford o un Howard Hawks. Es de esperar que en un momento en que la nación norteamericana entra en un período de crisis, la idea del héroe cambie. De ahí el antihéroe.

Una vida de crisis

A los cineastas brasileños les interesa todo lo que ocurre en Brasil, en el mundo, en la sociedad y en el cine. El arte no puede aislarse del medio social y menos aun el cine: el cineasta está siempre en movimiento, andando los pasajes tortuosos de los bancos y los de los laboratorios, el mundo sofisticado de los actores y la selva competitiva de los agentes y arrendadores de equipos, los apartamentos de lujo y las selvas. Si tiene un mínimo de sensibilidad, sentirá el reto de la realidad como algo tan complejo que no dará nada por sentado.

Así, nuestro héroe deberá ser este brasileño múltiple cuya vida refleja cada crisis en su etapa respectiva. La inestabilidad de su personalidad reflectiva y activa no se halla en nuestro cine, sino que nos llega a través de nuestra ficción y nuestro teatro: esto se vincula al contacto de nuestros autores con la realidad social. Aun no es posible apartarse de este concepto precario de la realidad. En una sociedad desarrollada, bien documentada, es mucho más fácil pensar y practicar el realismo dramático que en una sociedad donde existe una gran escasez de información. El cineasta también participa en el descubrimiento de qué significa ser brasileño.

Vidas secas, el filme realizado por Nelson Pereira dos Santos en 1963 de la novela de Graciliano Ramos, no fue un éxito popular aun cuando había en él una riqueza de polémica cultural. El principal personaje, Fabiano, es un «retirante» (un hombre que abandona su tierra natal del nordeste a causa de la sequía); es débil, tímido, feo, muerto de hambre; no es un villano, pero su miedo a lo desconocido y el poder político opresivo lo llevan a considerar el honor no vengativo como recompensa a su humillación.

Luiz Carlos Barreta quería que *Vidas secas* fuera una representación fotográfica de la vida real: intentó capturar con su cámara el sol del nordeste y mostrar sus efectos sobre la tierra y los hombres. Al iniciarse el filme los personajes quemados por el sol se mueven por la caatinga amplia, llana. Esta primera escena basta para sugerir un nuevo tipo de cine. La toma dura cuatro minutos. El grupo de personajes se acerca a la cámara con la perra Baleia (ballena) al frente. En la banda sonora, mugen los bueyes de una carreta: su tono único crece en intensidad.

El espectador que entra en la sala oscurecida para observar un drama sobre la sequía se siente golpeado por las escenas iniciales: se ve obligado a participar en la tragedia y no meramente a observarla. El resto del filme continúa del mismo modo, los cuadros blancos, deslumbradores, se suceden monótonamente, pero cada uno de ellos revela un nuevo aspecto de este mundo: un mundo árido, y vidas áridas. Se espera que el espectador medite sobre lo que ve, pero esto lo irrita: si el héroe, Fabiano, no hace nada por cambiar su situación, si lo único que hace es escapar antes de que la sequía lo mate, ¿por qué debe esto preocupar al espectador de la ciudad? Y, sobre todo, ¿por qué ocuparse de este Fabiano inútil, aburrido, que aparece en la pantalla?

El espectador comprende que está ante un tipo distinto de filme: leyó en el periódico que se supone que sea artístico, pero no salva la distancia y termina protestando: de haber sido al menos en colores sería menos triste.

Un filme populista habría mostrado a Fabiano cantando su xaxado (balada folklórica) junto al fuego, y creando una subliteratura en torno a una brizna de hierba; al final, Fabiano habría matado al Soldado Capitalista Cobarde. Sinhá Vitoria, rezongón y caustico, habría muerto y Fabiano habría recibido un pedazo de tierra de la reforma agraria y se habría casado con la bella campesina y sembrado su parcelita junto a la presa Sudene (organización estatal para el desarrollo del nordeste de Brasil).

Vidas secas no es un filme que refuerce las reacciones de modo entrenado del espectador; tiene un movimiento que demándala atención del espectador, para hacerle comprender que la vida de Fabiano se desarrolla en condiciones miserables que pueden cambiar: el espectador y los demás pueden cambiarlas.

El personaje principal nos pone nerviosos. Nadie se inquieta por su suerte, al igual que nadie se inquieta por la nuestra. Abandonados en el «sertáo» o en la ciudad, depende de nosotros tomar el destino en nuestras manos. *Vidas secas* es un filme totalmente dramático. Nelson Pereira dos Santos analiza uno de los aspectos de la sociedad «sertaneja», dice la verdad, pero pocos la escuchan y la observan.

Al filmar *Los fusiles*, Ruy Guerra tomó una posición distinta. Nos muestra una multitud de «retirantes». Los soldados llegan a la aldea para mantener el orden: fusilan al primer «flagelado» (víctima de la sequía) que intenta saquear una tienda de alimentos. Los soldados son humanos, pero viven en su propio mundo. A sus ojos, el «flagelado» es un ser inferior que no está consciente de sus propias posibilidades porque no ha hecho un esfuerzo por liberarse de su yugo, puede que sólo sea perezoso. El soldado ya ha realizado su propia revolución. En un pequeño poblado se encuentran con Gaucho, un aventurero endurecido, dispuesto a todo. Un hombre desprovisto de valores morales y capaces, si es provocado, de tomar un fusil en defensa de los flagelantes. Es golpeado por los soldados. Gaucho no se comporta del modo que lo haría un sheriff texano y, por tanto, el espectador rechaza el filme: en último análisis, no le ha proporcionado soluciones sino sólo una historia demasiado compleja.

Los fusiles toma una posición muy distinta a la de *Vidas secas*. Nos ofrece otra perspectiva del problema del nordeste: la relación entre las fuerzas del orden y la pobreza. Para expresar todos los aspectos de esta tragedia, se ve forzado a usar un lenguaje violento.

Para Ruy Guerra, la historia no es muy importante; lo importante son las largas secuencias tales como la que muestra un «sertanejo» cavando en el suelo en busca de una raíz que comer, o la de un soldado que, por una deformación profesional, es capaz de cargar un fusil con los ojos vendados, de matar por reflejo, sin saber a qué dispara o por qué. En este escenario de la naturaleza hecha una furia, el espectador desearía ver un filme de vaqueros con su propio ritmo innato, sin conflictos entre los hombres, el campo y la estructura social.

En Dios y el Diablo en la tierra del sol, que se hizo por la misma época, tomé como marco algunas leyendas populares para mostrar otro aspecto del drama del nordeste. Manuel, un vaquero pobre, mata a su amo y escapa con su esposa en busca de la aventura y termina convirtiéndose en una «cabra» (verdugo principal) de un cangaceiro. Cuando el cangaceiro muere, pierde la fe en todo, se vuelve loco, abandona a su

esposa y corre hacia el mar que ve en un delirio de liberación.

Dios y el Diablo en la tierra del sol, un filme que trata problemas sociales, como *Vidas secas* y *Los fusiles*, irritó al público y no tuvo el éxito que se esperaba. Un programador joven me dijo que si en el filme Manuel se hubiera unido a Antonio das Mortes para matar a los cangaceiros y los «santonis» y después hubiera recibido de un coronel rico una «facenda» como recompensa, el filme habría sido un éxito. Pero si yo hubiera cambiado el final de la narración, hubiera alterado la personalidad de Manuel, tan débil, perplejo y muerto de hambre como Fabiano. Fabiano, como está perplejo, escapa; Manuel es igual: avanza por el camino de un misticismo sangriento, quemando toda su energía en una última purga espiritual y física.

Así vemos que la conducta del actor principal, subrayada por primera vez por el director y desarrollada gradualmente con el filme, se vincula directamente a la técnica fotográfica. Cuando el director le dice al camarógrafo que desea tomar al actor en primer plano o en plano largo, y cuando le dice al actor que se vuelva a la izquierda o a la derecha, lo hace porque sabe que todo esto tiene relaciones objetivas y subjetivas con el actor.

Un problema moral

Si el héroe brasileño no tiene carácter, tradiciones, ni futuro, si está perdido y perplejo, ¿cómo puede filmarsele? La inestabilidad de la técnica fotográfica se vincula directamente a este problema. Nunca se cumplió la sentencia de Godard con tanta certeza como en Brasil: «un movimiento de cámara no es tanto un problema de técnica como de moral». Si aún no ha sido posible definir el carácter del brasileño, si rechazamos la imagen de un héroe absoluto, tenemos aún mucho que andar y muchos errores que cometer antes de lograr algo positivo.

El precio que pagamos por buscar la verdad es la incompreensión del público. Pero aprendiendo de nuestros errores y construyendo a partir de lo que ya comprendemos de la realidad social, perfeccionaremos las técnicas que nos darán la clave del lenguaje apropiado: un lenguaje capaz de circunscribir, analizar, ampliar y comprobar la verdad. A pesar de su deseo de ser un agente en lugar de un reflejo, el cinema novo se vincula a esta especie de análisis y es por ello que, como ocurre en la política y la economía, el cinema novo no cree ya en los valores tradicionales, no define nuestros futuros y no sabe qué métodos utilizar para asegurar nuestro bienestar. Una tierra en choque, un cine en choque.

¿Basta explicar nuestro aislamiento en términos de la desdicha tropical provocada por el subdesarrollo? Para mí este es un problema muy importante, porque es esencial que el cine supere la etapa de choque para alcanzar una etapa menos neurótica y más efectiva.

La transición de neurosis cultural a acción cultural será el primer acto del «espectáculo». Por el momento, estamos aún en el prelude y todos los temas están orquestados para anunciar las melodías que vendrán después.

Observando y escuchando

Lo que notamos en la mayor parte de los estudios en lo que respecta al problema de la comunicación es que los principales teóricos sólo verifican las viejas doctrinas imperialistas. En términos de propaganda, el socialismo es un fracaso: de hecho, me dijeron que toda la publicidad del quincuagésimo aniversario de la revolución rusa fue realizada por una agencia de Nueva York.

Los creadores de la técnica de manejo del público andan dispersos por todo el mundo. A un técnico atento no le es difícil revelar esta estructura. El problema ante el cineasta brasileño es distinto: conocemos mejor que nadie la estructura de comunicación del cine norteamericano, desde su técnica artística hasta su mecánica de distribución. Conocemos todo lo referente al sistema de actores, guiones y golpes publicitarios. Lo sabemos todo.

Pero, aunque estamos al tanto de ello, aunque nos fascina su efectividad ¿debemos aceptarlo? El comportamiento de algunos grupos de intelectuales ha contribuido considerablemente a empeorar nuestro subdesarrollo: decidieron importar, sin adaptaciones de ningún tipo, teoría tras teoría del mundo desarrollado. El esquematismo teórico generó un subarte de imitación. Nos preocupaba tanto lo que las naciones desarrolladas pensaban de nosotros, que nos hemos olvidado de pensar sobre nosotros mismos. El cinema novo, por otra parte, no piensa nada sobre sí y sólo atiende a lo que se dice sobre él en ultramar como forma de lucha contra la incompreensión nacional.

El hecho de que el cinema novo haya sido bien recibido en ultramar no justifica, sin embargo, su dificultad de aceptación en Brasil. El problema fundamental descansa en nuestro público por razones económicas y culturales estrechamente vinculadas entre sí. Al escudriñar las realidades de nuestra sociedad, el cinema novo, como hemos visto, ha chocado con una cultura precaria; por tanto, ha intentado construir una cultura sobre esta precaria base. Gustavo Dahl halló una forma nítida de plantearlo al decir que el cinema novo intentaba superar cualitativamente el subdesarrollo cultural, empeño que los artistas brasileños han realizado de cuando en cuando, especialmente en 1922.

No es muy importante hallar las técnicas de comunicación e infiltrarse en ellas. Lo importante es denunciar estas técnicas y descubrir alternativas. El cine brasileño goza de una ventaja excepcional: al crear una estructura autosuficiente propia, tendrá (aparte de sus batallas con la censura) una libertad de movimiento infinitamente mayor que la de la televisión.

Lo importante para el cine es que, al hacer frente a un público echado a perder por las películas extranjeras y estranguladas por la televisión, la comunicación es difícil. Aún así, merece la pena intentar penetrar la insensibilidad dominante. El fracaso directo del cinema novo con el público se debe en parte a la inmadurez de los cineastas que trabajan en él: se vieron lanzados a este campo caótico sin técnica ni experiencia, y sufrieron las tensiones de intentar estar a la altura del reto.

Pero algo logró atravesar esta barrera de cristal, algo que sirvió para contrabalancear el monólogo: el cinema novo se ha transformado en realidad política y cultural. Sufre, como nuestros partidos legales e ilegales, aislamiento forzado. Pero, en contra de lo planteado por el crítico Jean-Claude Bernardet en su libro *Brasil em tempo cinema* (publicado por Civilizacao brasileira), el cinema novo no vive del prestigio que le aporta la cultura oficial, sino más bien de su desprecio: que puede sentirse en la pantalla, en los filmes que tienen prestigio por sus cualidades fílmicas y no por lo que dicen. Son filmes, es decir, entidades tangibles, producciones técnicas, planteamientos creativos que responden victoriosamente al reto lanzado por esta misma cultura oficial, según la cual «los brasileños no poseen nivel para realizar filmes».

La mayoría de las autoridades que conceden premios a los filmes del cinema novo no los comprenden, pero los respetan. Lo mismo ha ocurrido con la literatura. Hoy el cine vive ese drama de incompreensión por el que pasó el arte moderno en la década de los treinta. Pero esta incompreensión no debe considerarse algo inherente a la actividad artística, sino fruto de la inmadurez de la conciencia nacional.

Punto de ruptura

A partir de nuestras primeras experiencias en 1964 con *Os cafajestes*, *Barravento* y *Porto das Caixas* hasta las experiencias de este año que serán muy polémicas, el cinema novo va saliendo de la fase del descubrimiento puro y la intuición para entrar en una etapa de reflexión y de ruptura con sus propias raíces. El cinema novo busca una lengua que dependa de los factores sociales, políticos y económicos para comunicarse con efectividad con el público e influir en su liberación. Este lenguaje, de hecho, no se organizará como una academia, en el sentido tan apreciado por los teóricos que necesitan a Dios para hallar la salvación, sino será una proliferación de estilos personales que lancen una sombra permanente de duda sobre el concepto del lenguaje:

un estado más alto de conciencia. El término está de moda, es más bien snob, pero permítanme emplearlo: construyendo sobre una dinámica autodestructiva de la cultura podemos hablar de dialéctica. La vanguardia del tercer mundo, como me dijo una vez el poeta Ferreira Gullar, no es, con toda certeza, igual a la vanguardia del mundo desarrollado. El cine presenta una ventaja con respecto a la literatura, porque hace uso de un medio—la imagen— que no necesita traducción.

El problema, sin embargo, no es, como consideran algunos, entre lo nacional y lo universal. El problema es crear, construyendo sobre las insuficiencias propias y usando estas cualidades como bases móviles de un sistema de ideas en evolución. Así tendremos una vanguardia internacional, un estilo de arte: el único estímulo necesario para el surgimiento de estilos en el tercer mundo será la creación.

La creación, insisto, tiene sus orígenes en las tácticas de producción, se verifica en la «libertad dialéctica» de creación y halla su voz en la estrategia y las tácticas de distribución.

Un cine creador es cualitativamente parte de la cultura, pero en sus efectos es político. Aunque perdiera el primer round con el público, el cinema novo ganó, si no por knock out, por puntos. La realidad de todo esto se halla verdaderamente en el creciente nivel de organización profesional de los productores, resultado que puede observarse en el mayor número de películas en producción y en sus normas más altas.

Sin embargo, la discusión debe continuar: *Garota de Ipanema*, despreciada por los críticos y las élites intelectuales que han acusado siempre al cinema novo de ser antipopular, rompe marcas de taquilla en Brasil y ocupará este año el segundo lugar en preferencias, después de Roberto Carlos en ritmo de aventura. Pero *Garota de Ipanema* tiene una enorme ventaja sobre cualquier otra producción comercial realizada en nuestra patria: es un filme que rechaza imitaciones. Eligió aislarse y criticar un mundo—el mundo de Ipanema— que facilitaba la «literatura de cerveza y sol». Prefirió el aislamiento de la posición crítica a hacer esta mentira parte de su lengua, a imitar a Claude Lelouch y dar una idea de falsa participación en el sub-arte.

El filme de León Hirszman proclama la pérdida de fe de su autor en su tema, una pérdida de fe no surge en *La fallecida*. A pesar de negar la sociedad de felicidad atlántica (puede que la verdadera felicidad exista en Ipanema, distrito subdesarrollado de la ciudad, donde unos pocos elegidos pueden sumergir su ilusión de dicha), Hirszman sintió que estaba siendo sacrificado por los sacerdotes del paraíso. El filme perdió su fe, aunque no fue capaz de recoger su complemento: la agresión necesaria. Pero su distanciamiento le confiere un valor cultural. En el futuro dejaremos atrás la etapa de demistificación, supongo, pero no será sólo con nuestro trabajo. Los cineastas están convencidos de que no bastará el «punto de vista crítico»: el público necesita otro tipo de impacto, lo suficientemente violento para sacarlo de sus butacas. Tierra en trance marchaba en esta dirección y el resultado fue una batalla abierta que condujo a una discusión a varios niveles que abrieron nuevas vías de comunicación. Algunos teóricos de izquierda calificaron al filme de fascista, sólo por ser democrático y fomentar un diálogo con el público. El cinema novo puede ser didáctico o de denuncia, agresivo o crítico, agitador u organizador, demistificador o popularizador; cualquiera que sea el caso, está siempre consciente que ser realista significa discutir todos los aspectos de la realidad y no usar las fórmulas ya superadas del realismo europeo para determinar, a priori, un «realismo» de buena conciencia.

La mayor parte de los críticos brasileños no están al tanto de este fenómeno. Los pocos que pudieran mencionarse son Paulo Emilio Salles Gomes, Alex Viany, Rude de Andrade, Almeida Salles, Walter da Silveira, Cosme Alves Neto, Fabiano Canosa, Wilson Cunha, Sergio Augusto, Mauricio Gomes Leite. Estos son hombres de cine. Han discutido los filmes, los han defendido, los han promovido y los han registrado para la Historia.

Los demás críticos son reaccionarios y se niegan a encarar el hecho de que sus largos discursos sobre el cine nacional no son ya válidos: estas mistificaciones han limitado durante demasiado tiempo las posibilidades tanto de los espectadores como de los cineastas.

El Instituto Nacional del Cine tiene potestad para obligar a los exhibidores a proyectar películas nacionales y paga al productor una prima de un 10 % sobre los ingresos brutos en todo el país. Sus efectos son desastrosos, sin embargo, cuando realiza campañas de sabotaje cultural contra el cinema novo.

Aunque comprendo que el *cinema novo* no es perfecto, tengo una pregunta que formular a sus detractores: ¿Qué sería el cine brasileño sin *Os cafajestes*, *Barravento*, *Porto das Caixas*, *Cinco veces favela*, *Vidas secas*, *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, *Los fusiles*, *Selva trágica*, *La fallecida*, *El desafío*, *Ganga zumba*, *Menino de engenho*, *Todas as mulheres do mundo*, *Matraga*, *Sao Paulo S.A.*, *La gran ciudad*, *Tierra en trance*, *Garota de Ipanema*, *Memorias do cangaco*, *Viramundo*, *Subterráneos de fútbol*, *O padre e a moga*, *Cara a cara*, *Garrincha alegría de povo*, *Pizecas do Satanás*, *A derrota*, *Bebel*, *garota propaganda*, etc.?

¿Qué alternativa queda al cine brasileño si se boicotean filmes como estos?

Las teorías parecen si no se llevan a la práctica. El *cinema novo* existe, es una respuesta creativa, una praxis activa en una tierra de posibilidades y contradicciones infinitas.

No es intención nuestra, sin embargo, convertir el cinema novo en un grupo cerrado de cineastas. Nuestra lucha pretende la creación de una mentalidad dada: busca el asalto al poder del cine, busca transformar el cine brasileño, en un cine verdaderamente nuevo, digno de un país nuevo, aunque una prematura decadencia provoque algunos temores con respecto al futuro. Pero la función de los intelectuales, cualesquiera sean sus métodos, será crear y convertir una cultura adulta en una fuente de estímulo popular. Una cultura adulta sin embargo, no se crea con miedo. Entre el culto de tradiciones dudosas y el riesgo al descubrimiento, el cinema novo se aventura por el segundo camino.

*Texto de un trabajo entregado por Glauber Rocha en Pesaro en 1968,
En Cinematics, marzo-abril de 1970.*

Tomado de Cine Cubano, Nº 141, diciembre de 1998.