

El cambio tras las huellas del terror

El artista intelectual latinoamericano es casi una definición bicultural, a la vez adentro y afuera, definido como los márgenes y completamente penetrado por el centro.

Paulo Gomes Salles

Desde mediados de los años sesenta, Brasil sufrió, como casi todos los países de América Latina, una etapa de fuerte consunción, cruentas dictaduras militares,⁸ creciente deuda externa y corrupción político-administrativa. Las ciudades vivieron secuestros constantes y surgían cada vez con más fuerza las guerrillas urbanas. Se instauró la pena de muerte y era frecuente el exilio de los revolucionarios que se manifestaban contra el régimen.

El cine, por supuesto, también se vio afectado con esta crisis, pues muchos realizadores, sobre todo miembros del *Cinema Novo*, fueron víctimas del exilio, se llevó a cabo una fuerte batida contra los cine clubes y se determinó la prohibición o la exhibición tardía de ciertos filmes. En este período comienza a notarse, además, el predominio de un medio casi recién nacido, pero que, por su carácter expansivo e inmediatez comunicacional como vehículo de masas, ocupó la atención de las más altas esferas:

la televisión, a diferencia del cine, sirvió directamente a la economía nacional al integrar cada vez más consumidores a la economía del mercado mundial. Como resultado, la televisión brasileña floreció, se convirtió en paradigma virtual del

⁸ Estas tuvieron lugar bajo la égida de los siguientes presidentes, en sus distintos períodos de gobierno: Humberto de Alencar Castelo Branco (1964-1966), Artur da Marshal Costa e Silva (1966-1969), Emilio Garrastazu Médici (1969-1974), Ernesto Geisel (1974-1979) y João Baptista da Oliveira Figueiredo (1979-1985).

éxito comercial en un contexto tercermundista dependiente (...) mientras el cine brasileño sufría el triple contratiempo de la inflación fugitiva, la crisis urbana y la hegemonía del dólar. (...) Todos estos factores garantizaron una inmensa brecha entre ambos medios; mientras la TV se consolidaba como un vehículo masivo en los sesenta el cine alcanzaba estatus quasi-industrial solo en los setenta, un retraso temporal cuyas consecuencias todavía nos acompañan.⁹

Así, «mientras el cine brasileño existía bajo la frágil protección del Ministerio de Cultura, la televisión brasileña estaba vinculada al (por



Dona Flor e seus dois maridos | Bye bye, Brasil

entonces) poderoso Ministerio de Comunicaciones».¹⁰ Sin embargo, en los setenta todavía lograron producirse varias películas como *San Bernardo* (1971), de León Hirszman; *A tenda dos milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos; *A noira na cidade* (1978), de Alex Viany y *Bye bye, Brasil* (1979), de Carlos Diegues.

Ya en los años ochenta, un gran desinterés cultural sobrevino a los regímenes militares en América Latina. Rescatar al público y establecer una clara comunicación con la audiencia se convirtió, entonces, en uno de los principales objetivos de los realizadores noveles. Y

⁹ Robert Stam e Ismail Xavier, «Transformation of National Allegory: Brazilian Cinema from Dictatorship to Redemocratization», en Michel T. Martin (ed.), *New Latin American Cinema: Studies of National Cinema*, vol. II, p. 300.

¹⁰ Ídem.

aunque la nueva generación registró variaciones violentas respecto de las intenciones últimas de sus predecesores, «la tan comentada crisis no conllevó a estancamiento ni retroceso, sino a mayor apertura a otras estéticas».¹¹

Con el innegable menoscabo del optimismo izquierdista –comenzaba el ocaso de la gran narrativa revolucionaria en la era posmoderna– y una evidente reorientación hacia lo folclórico, el cine en los ochenta se alejó mucho de las propuestas cinemanovistas. Comienza a notarse la importancia del intertexto y se transforman las estrategias discursivas, la resuelta devoción por el documental, las genealogías de los personajes y el tono de las historias. Se observa, asimismo, la reinclusión de parámetros en el cine brasileño que apuntaban hacia intereses comerciales y así, «la oposición binaria y dicotomía clasificatoria entre cine comercial y artístico comienza a revelarse obsoleta».¹²

Fue esta una etapa difícil para expresarse con libertad por medio del arte. La militancia y compromiso político de los autores no debía advertirse a través de sus obras. En una entrevista al realizador João Batista de Andrade, publicada por *Nuestra América*, el cineasta plantea:

En los años ochenta el cine brasileño ingresa en una fase un poco frívola. De alguna forma, creo que (ese rumbo, opuesto al anterior) lo determinó el cansancio de toda una generación de cineastas. En realidad, la dictadura fue demasiado larga; hubo un momento, hacia fines de los años setenta, en que se desmoralizó, pero no acabó, duró hasta 1985. Fue un período en que incluso yo cambié mi cine.¹³

Excepto algunas llamaradas de rabia como *Pixote* (1981), de Héctor Babenco o *Eles não usam black tie* (1981), de León Hirszman, que se

¹¹ Joel del Río y María Caridad Cumaná, *Pletóricas latitudes del margen. El cine latinoamericano ante el tercer milenio*, p. 24.

¹² Ídem.

¹³ «Cine latinoamericano, la difícil inserción mundial», entrevista al realizador J. B. de Andrade, en: www.memorial.sp.gov.br

mantendrían fieles al cine que alcanzó renombre mundial, muchos brasileños como Sonia Braga, el propio Babenco y Bruno Barreto debieron emigrar a Hollywood durante un tiempo para «poder sacar adelante sus inquietudes artísticas, pero con la seguridad que tenían de que el grito a ritmo de samba ya no era un grito desesperado pero tampoco evasivista».²⁴

Empero, «[...] luego del *Cinema Novo* el cine como conjunto volvería a sentirse poseído, muchas veces, por esa rabia glauberiana que impulsa ese anhelo irreverente y explosivo, a la hora de aproximarse a la barroca y paroxística realidad».²⁵ Así, aparecieron también varias películas de interés social, como *Bar Esperança: o último que fecha* (1982), de Hugo Carvana; *Sargento Getulio* (1983), de Hermann Penna; *India, a filha do sol* (1983), de Fabio Barreto; *Memórias do cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos y el extraordinario documental *Cabra marcado pra morrer* (1985), de Eduardo Coutinho.

Toda nueva tendencia artística intenta, casi siempre, establecer una ruptura con la manifestación inmediata anterior. Por eso ahora, alejados de los presupuestos estéticos y temáticos promulgados por el *Cinema Novo*, los cineastas preferirán dedicarse a ilustrar situaciones y personajes más tentadores para ellos mismos y para el público, en los que predomine siempre la exaltación de la idiosincrasia. De esta manera, volverá a proyectarse una imagen de Brasil desde la sensualidad apolitizada, la multirracialidad, la exuberancia paisajística, la música, las creencias populares y el exotismo. Esta vez, tras la experiencia sesentiana, con un carácter mucho más profundo que el que primó en las tan populares «chanchadas» de la década del cincuenta.

Por esos días el cine parecía despedirse de una cierta manera de ver y de pensar al país. Antiguos exponentes del *Cinema Novo* se insertaron en nuevos géneros como el melodrama –*Na estrada da vida* (1980), de Nelson Pereira dos Santos– o el musical –*Opera do malandro* (1986), de Ruy Guerra–, mientras que nuevos realizadores,

²⁴ Rolando Medina, «Brasil, tierra de misterio y alegría», crítica para *El Diario de Hoy* (texto digital).

²⁵ Joel del Río y María Caridad Cumaná, ob. cit., p. 26.

de amplia formación en el medio televisivo, incursionaron en la comedia. Es el caso de Bruno Barreto, muy activo en estas décadas, quien en 1976 dirigió *Dona Flor e seus dois maridos*. Asimismo, comenzó para Brasil, al igual que para toda Latinoamérica, la era de las coproducciones, necesario y polémico proceso que aún en nuestros días continúa marcando la filmografía de la región y que ocasiona que muchas cintas se presenten primero fuera de Brasil, y después sean exhibidas en territorio nacional.

Tras algunos años de copiosa producción, el principio de los noventa marcó una etapa de crisis en el cine brasileño. Sin embargo, este no solo se recuperó paulatinamente sino que, junto a la



Opera do malandro | Memórias do cárcere

continuidad creadora de muchos veteranos, aparecieron una serie de jóvenes talentos que regalaron brillantes óperas primas. De este modo, el final de la década se consideró un «período de retomada», pues fértiles artistas comenzaron a plasmar inquietudes inéditas, a explorar nuevos sujetos sociales y nuevos estilos, y a plantearse la necesidad –apoyados por otros cineastas latinoamericanos–, de hacer un cine de carácter nacional y continental.¹⁶

¹⁶ En una carta dedicada al autor de *Cine latinoamericano 1991-2003. Un pez que huye. Análisis estético de la producción*, el realizador Enrique Álvarez escribe: «No podemos seguir viendo a nuestros fundadores como dinosaurios con un viejo discurso y ya. Si sus causas son las nuestras, y lo son, hagamos nuevos discursos y el que esté vivo, que nos siga. Un nuevo cine latinoamericano necesita nuevos protagonistas, nuevos hacedores, nuevas ideas. Lo otro es quedarse mirando al mundo [...] sin arriesgarnos; lo otro es ni intentar siquiera...» p. 195.