

# La impronta de los sesenta.

## El *Cinema Novo*

*(...) el hambre del latinoamericano no es solamente un síntoma alarmante de la pobreza social, sino la ausencia de su sociedad. De ese modo podemos definir nuestra cultura de hambre. Ahí reside la originalidad práctica de nuestro cine con relación al cine mundial; nuestra originalidad es nuestra hambre, que es también nuestra mayor miseria, presentida pero no comprendida.*

Glauber Rocha

Aunque constituye una de las más jóvenes manifestaciones artísticas, y no obstante el auge contemporáneo de medios de entretenimiento y comunicación audiovisual más novedosos e inmediatos como la televisión, los videojuegos o el apasionante universo de Internet, el cine cada día continúa ganando adeptos en múltiples lugares del mundo. Resulta indudable para el hombre desde el pasado siglo que, entre todas las artes, es esta una gran industria transmisora de modos de vida, ideologías y patrones morales. De ahí la importancia que, poco a poco, ha ido adquiriendo dicha expresión como medio creativo.

En el cine se integran muchos lenguajes particulares que poseen sus propias leyes de funcionamiento, pero que al mismo tiempo se someten a modelos exclusivamente cinematográficos, conformando lo que Christian Metz llamó una «red códica». El carácter literario que encierra en sí mismo el guión, el alimento a la percepción auditiva que resulta del diseño sonoro, las imágenes fotográficas, esta vez no estáticas ni aprisionadas, sino en movimiento, admitiendo incluso cambios de textura con trucos y efectos propios de dicho lenguaje, hacen que el cine sea, por excelencia, un complejo aglutinador de manifestaciones del arte, con una naturaleza en esencia apelativa si lo comparamos con cierto cripticismo presente en muchas obras de las artes visuales.

América Latina no constituye una excepción en este deseo internacional de hacer cine. A pesar de ser un continente subdesarrollado, ha conseguido crear una producción propia, con distintivas

variantes regionales ya reconocidas en diversas latitudes. La cinematografía brasileña trasciende, desde la época del cine mudo, como una de las más productivas y laureadas del continente. Este es un cine reflejo de la hibridez y el mestizaje de una nación multicultural que, sin embargo, da muestras de esa «unidad de lo diverso» proclamada por Alfredo Guevara en el discurso inaugural de la trigésima edición del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Al decir de Jorge Amado: «La extraordinaria aventura del cine brasileño (es) una de las más fuertes realidades de nuestra cultura que afirma a lo largo del mundo su originalidad, nacida, como sabemos pero en general no proclamamos, de la mezcla de sangres y de razas que modelaron bajo el trópico una nación mestiza.»<sup>2</sup>

El 3 de noviembre de 1930 y con un gobierno de carácter conservador, había asumido la presidencia de Brasil, Getulio Vargas, representante de las clases medias, quien lideró al país hasta 1945. Tras la caída del «getulismo» comenzó un auge importante del desarrollo cinematográfico, sobre todo en lo que se refiere al incremento de circuitos para la exhibición de las producciones y al pensamiento teórico sobre cine. Se produjo un aumento significativo de los cine clubes en varias ciudades, así como de tertulias, conferencias y retrospectivas de cine europeo. Surgieron nuevas publicaciones periódicas, entre las que se contaban el *Suplemento Literario* del estado de São Paulo, el «Suplemento de Artes y Letras» del *Diario de Noticias* en Bahía y la revista *Para Todos* de Río de Janeiro, en donde se advierte también una evolución de la crítica de cine con las figuras de Sylvano Cavalcanti de Paiva, Walter de Silveira y el propio Alex Viány, a la cabeza.

Desde principios de los años cincuenta se comprobaban, en el cine brasileño, dos tendencias de creación fundamentales. Una intimista, formalista, universalizante, con películas como *O gigante da pedra* (1952) y *O estranho encontro* (1957), de Hugo Khouri y Ravina

<sup>2</sup> Jorge Amado, «Souvenirs d'un vague second rôle», en *Le cinéma brésilien*, p. 53. Cada cita tomada de un texto en idioma extranjero ha sido traducida por la autora. [N. del E.]

(1958), de Carlos Coimbra. Y otra, de amplia proyección social, desmonopolizada, muy comprometida con la propia realidad nacional, que se manifiesta, por ejemplo, en *Amei um bicheiro* (1952), de Jorge Ileri y Paulo Wanderley y en *Agulha no palheiro* (1953), de Alex Viany, el cual resultó, según la crítica de su momento, un filme que ya indicaba el camino hacia un cine nacional consecuente.

Es en el lapso que se extiende entre los años 1950 y 1969 cuando, además del melodrama familiar y la comedia de situaciones, se comienza a elaborar en Brasil un cine que exalta, con mayor seriedad política, elementos propios de la identidad cultural de ese país. Por entonces se marcan los inicios de una producción realizada con gran economía de recursos, sucesora de las corrientes más revolucionarias del cine universal –sobre todo del Neorrealismo italiano y la Nueva Ola francesa– que concebían la exaltación de elementos nacionales como arma contra la dominación y que implementó el uso de actores no profesionales.

Con ese despertar pleno de renovaciones que significó la década del sesenta para el mundo occidental, se abren nuevos horizontes en la creación cinematográfica: el *New American Cinema*, el *Free Cinema* inglés y el Joven Cine Italiano son solo algunos ejemplos de este conocido proceso. Es la etapa en que la era conocida como posmodernidad se erige como dominante cultural en los centros de Europa y Estados Unidos, para luego revolucionar muchas concepciones en el resto de Occidente. A los países de América Latina, por supuesto, llegó con cierto rezago. Sin embargo, este período constituye uno de los más reseñados, comentados y valorados de la historia del arte brasileño. En el gigante suramericano, este resultó también un momento de importancia raigal en el desarrollo de las producciones filmicas.

La crítica a las consecuencias culturales del neocolonialismo fomentó búsquedas de la expresión auténtica de la cultura popular y la situación de los oprimidos. Así, surgió por estos años el *Cinema Novo*, movimiento cinematográfico de mayor impacto internacional hasta entonces, pletórico en expresiones próximas al sentir de los grupos sociales más pobres de Brasil. Fue esta nueva sensibilidad la manera que encontraron los cineastas de representar los elementos

que conformaban su cultura y de reflejar en la pantalla tipologías socioculturales marginadas, protagonistas de su tiempo, como el indígena y el campesino. Años después, pese al paulatino desgaste que experimentó el cine social producido por aquellas fechas –cuyos principales exponentes fueron jóvenes realizadores liderados por Glauber Rocha bajo el lema «Una cámara en la mano y una idea en la cabeza»– y a pesar de las lógicas nuevas búsquedas y circunstancias contemporáneas, el *Cinema Novo* seguiría considerándose, en muchos sentidos, un modelo atendible para las nuevas generaciones de directores y guionistas brasileños. Sobre este movimiento apunta Rocha:

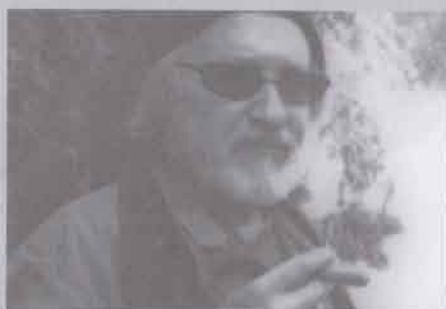


Glauber Rocha y Nelson Pereira dos Santos

Este miserabilismo del *Cinema Novo* se opone a la tendencia del cine digestivo (...), filmes de gente rica, en casas bonitas, en automóviles de lujo; filmes alegres, cómicos, rápidos, sin mensajes, de objetivos puramente industriales. Estos son los filmes que se oponen al hambre, como si en la estufa y los departamentos de lujo, los cineastas pudiesen esconder la miseria moral de una burguesía inropios materiales técnicos y escenográficos pudiesen esconozada en la propia civilización.<sup>7</sup>

Ya en la fecha del encuentro de los cineastas que conformaban el Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, celebrado en Viña del

Mar, los miembros del *Cinema Novo* habían realizado sus obras más radicales. Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade y, sobre todo, Rocha –este último muy comprometido con los movimientos de la izquierda latinoamericana de aquellos años, influenciados en primera instancia por la Revolución cubana–, fueron creadores que entendieron el cine como una suerte de instrumento de liberación nacional y lucha antimperialista. Asimismo, y por considerar su legado como inoperante desde el punto de vista artístico, proyectaron una ruptura radical con las tendencias fílmicas desarrolladas en Brasil entre los años treinta y cincuenta, y propugnaron, a su vez, una cruda negación del cine de género.



Joaquim Pedro de Andrade y Ruy Guerra

Mi generación –dice dos Santos– estaba profundamente ligada a los problemas del país, preocupada por estudiar a Brasil, leer a los autores brasileños, los sociólogos, buscando una participación política muy acentuada (...) en el sentido de transformar esa realidad. Eso solo sería posible creando una forma propia de expresión, no usando una preexistente. Esa síntesis entre hacer cine y discutir nuestra realidad fue encontrada en el modelo italiano, en el Neorrealismo.<sup>3</sup>

Las premisas de renovación del Nuevo Cine Latinoamericano comenzaron por revelarse en el documental, de ahí que los realizadores

<sup>3</sup> Nelson Pereira dos Santos *et al.*, *Neorrealismo na America Latina*, p. 3.

de ficción utilizaran también mucho de la estética de este género. En particular, el movimiento se definió como un conjunto coherente de obras que aportaron una importante transformación técnica, artística y de lenguaje. Varios estudiosos han determinado tres fases dentro de esta producción filmica. La primera se ubica en el período 1960-1964, con obras que retratan a las capas más pobres del país; la segunda entre los años 1964-1968, protagonizada por el activismo político, y una tercera, entre 1968 y 1972, con obras de carácter simbólico debido a la censura que ya venía reprimiendo el discurso de los realizadores.

La mayoría de estos filmes expresan inquietud, invitan a la reflexión y sus principales artífices se caracterizan por una profunda radicalidad autoral. Ellos demostraron ser artistas conocedores de los problemas palpitantes de su tiempo al proponer un valioso examen de conciencia en cada nueva obra realizada. Así queda inscrito en filmes de la talla de *Barravento* (1961), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) y *Terra em transe* (1966), de Glauber Rocha; *Rio, zona norte* (1957), *Boca de ouro* (1963) y *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, y *Os cafajestes* (1962) y *Os fuzis* (1968), de Ruy Guerra. El grupo revitalizó la industria del cine de Brasil, estableció sus propios mercados y contribuyó a disminuir la dependencia de las audiencias brasileñas de los filmes hollywoodenses.

Acercas de la idea que define al *Cinema Novo* como un cine hermético y elitista, existieron entonces muchas opiniones encontradas. Dos de sus más francos detractores fueron los líderes del grupo de cineastas de *Cinema da Boca do Lixo*: Rogério Sganzerla (*O bandido da Luz Vermelha*, 1969) y Julio Bressane (*O anjo nasceu, Matou a família e foi ao cinema*, 1969 y *Copacabana, mon amour*, 1970), quienes lo tildan de aristocrático, paternalista y académico. A esa actitud se opone Carlos Diegues, cuando afirma:

Uno de los muchos equívocos maliciosamente difundidos a propósito del cine brasileño de aquella época es el que afirma que nuestros filmes tenían apartado al público de las salas. Triplemente falso. Primero, el cine brasileño que existía anteriormente ya había migrado para la televisión hacía algún tiempo. Después, al contrario de lo que suponen los detractores, estábamos en verdad construyendo una nueva relación con el público, acos-

tumbrándolo a una cierta manera de ver a Brasil... En tercer lugar, tengo la certeza de que el cine brasileño solo consiguió sobrevivir a tanta dificultad porque a lo largo de aquella década, cada uno de nosotros fue capaz de hacer por lo menos un filme que (...) haya obtenido gran éxito de público. La lista es inmensa...<sup>4</sup>

Lo cierto es que el creador del *Cinema Novo*, opuesto a los cánones narrativos formularios, devino testimoniante de realidades contradictorias. Sus mejores películas, que demostraban las preocupaciones culturales experimentadas por los protagonistas de ese momento histórico, consiguieron poner en práctica recursos temáticos, con-



Rogério Sganzerla y Julio Bressane

ceptuales y formales hasta ese instante silenciados en la mayor parte de las cinematografías tercermundistas.

Con diferentes objetivos, sin embargo, emergieron realizadores paulistas que llegaron a conformar el llamado *Cinema da Boca do Lixo*.<sup>5</sup> Este grupo, liderado por los ya citados Sganzerla y Bressane, tuvo entre sus figuras a

<sup>4</sup> Carlos Diegues, «Fogo e água no cinema brasileiro», en Silvia Oroz, *30 años de Cinema Novo. Entrevista a Jarbas Barbosa*, p. XVI.

<sup>5</sup> Jorge Didaco en sus *Annotations from the Edge of an Abyss: Rogério Sganzerla's Anthropophagic Film Collages*, plantea: «El Cinema Marginal floreció en Boca do Lixo, área de São Paulo propensa al crimen y la prostitución. Sus representantes (...) se opusieron valientemente, al menos durante un tiempo, tanto a la censura y la persecución del gobierno, como a las ideas, dogmas e influencias del *Cinema Novo*.» Consúltese: [www.sensesofcinema.com](http://www.sensesofcinema.com)

Ozualdo Candeias, Ivan Cardoso, Luiz Castellini, Alfredo Sternheim, Juan Bajon, Cláudio Cunha, Fauzi Mansur y José Mojica Marins (*Zé do Caixão*), este último, creador de cintas fantásticas y de terror. Aunque nació en los años sesenta, el grupo de Cinema do Lixo tuvo su «época de oro» en el decenio 1972-1982. Obras importantes como *À meia noite levarei sua alma* (1964, José Mojica Marins), *Bang bang* (1971, Andrea Tonacci) y *Demência* (1985, Carlos Reichenbach), fueron filmadas con muy bajo presupuesto y explotaban géneros cinematográficos clásicos, como la comedia y el *thriller*. Incluso se rodaron películas de artes marciales. Tras la desaparición de la censura política, luego de la caída del régimen militar, se sumaron varias cintas de tema porno, de plena identificación con las previas *por-nochanchadas*.<sup>6</sup>

Por su parte, el tropicalismo, que surgió durante el año 1967, primero con manifestaciones en la música y después en las artes plásticas, la poesía, el teatro y el cine, proponía un trabajo de recuperación y reelaboración crítica de lo popular y se ocupaba de la imitación, la fusión de estilos, y el gusto de un público generalizado para intentar difundir su mensaje al espectador. Por esta razón, logró el impacto cultural que buscaba al resaltar el espíritu brasileño, pero utilizando también un lenguaje universal que brindaba mejor accesibilidad a lo narrado. Su fundamento se basó en el concepto de antropofagia, creado por el poeta vanguardista Oswald de Andrade en el *Manifiesto Antropófago* de 1928, que plantea

<sup>6</sup> «En el lenguaje de la chanchada estaban presentes los elementos del circo, el carnaval, la radio y el teatro de revista. Artistas de gran popularidad en la radio y en el teatro fueron inmortalizados a través de las chanchadas. Despreciadas por la crítica que las tachaba de comedias sin contenido, las chanchadas solo tuvieron un valor cultural reconocido durante la década del setenta, cuando una nueva generación de críticos observó en ellas cualidades hasta entonces inadvertidas, principalmente, el contenido crítico existente en sus enredos. A pesar de pretender, en cierto aspecto, imitar el modelo "hollywoodense", las chanchadas transpiraban una inconfundible "brasilidad" al colocar en relevo los problemas cotidianos de su público, a través de anécdotas, de la manera de hablar y de comportarse del típico carioca...» (Comedias de este tipo, que incorporaban elementos de marcado erotismo, eran conocidas como pornochanchadas.) Comentarios de Eduardo Giffoni Flórido, en Antônio Leão da Silva Neto. *Dicionário de filmes brasileiros*, p. 395.



ba una suerte de canibalismo hacia los productos artísticos y culturales, y fusionaba nacionalismo político con estéticas internacionales.<sup>7</sup>

No obstante, el *Cinema Novo* se consolidó como el grupo de intelectuales de mayor fuerza en sus propuestas filmicas y como el mayor exponente de la difícil situación brasileña y latinoamericana de aquellos tiempos, al ofrecer en sus obras una mirada descolonizada de la nación. Sin embargo, la labor de sus artífices no duraría para siempre. Los tres lustros entre 1970 y 1985 fueron considerados como «los años del miedo». Tras veintiún años de descentralización de la libertad, se inició la censura oficial de las creaciones artísticas, el *Cinema Novo* se transmutó en tropicalismo y aunque los filmes de la época lograron reflejar el clima de inseguridad, solo unos pocos intentaron la utopía de buscar en sus temas, esa salida política que condujera al pueblo brasileño hacia un sistema democrático. Todo ello debido, entre otras cuestiones, al eclipse que impedía por entonces la libertad de expresión.

<sup>7</sup> Este Manifiesto, que constituyó el eje de todo el modernismo brasileño, proponía: «Solo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente. Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz. *Tupí or not tupí, that is the question.* (...) Hallados y amados ferozmente, con toda la hipocresía de la añoranza, por los inmigrados, por los traficados, por los turistas. En el país de la «víbora-víbora» (...) nunca supimos lo que era urbano, suburbano, fronterizo y continental. Holgazanes en el mapamundi del Brasil. Una conciencia participante, una rítmica religiosa. (...)» Con estas ideas se evidenció en la primera mitad del siglo xx, la radicalización de posturas autóctonas y la crítica a las circunstancias de la colonización.