

1963

Revisión crítica del cine brasileño

Glauber Rocha

La cultura cinematográfica brasileña es precaria y marginal: existen los cineclubes y dos cinematecas. No existe una revista de importancia informativa, crítica o teórica. En el campo de la bibliografía, salvo los libros de Caval Canti, *Filme e realidade*, y de Mex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, se cuenta apenas con dos o tres traducciones de obras famosas (Georges Sadoul y Umberto Bárbaro) además de los ensayos de Salvyano Cavalcanti de Paiva (que tratan del cine norteamericano), folletos de Carlos Ortiz y de otros eventuales interesados.

El esfuerzo para una autoformación teórica o práctica es muy duro: el crítico se inicia generalmente en las columnas de los periódicos estudiantiles y asciende gradualmente a los suplementos literarios de los grandes diarios o a las páginas especializadas de algunas revistas. Es muy poco lo que gana, aun si consigue una columna profesional. El salario no es suficiente para pagarse las suscripciones de revistas indispensables como *Cahiers du Cinéma*, *Teleciné*, *Cinema Nuovo*, *Films and Filming*, o *Sight and Sound*. Así, crítico, cineasta y aficionado viven en constante atraso en relación con el núcleo de los acontecimientos cinematográficos. Las ideas llegan envejecidas o superadas.

La mayoría de los críticos, en general, se especializa en cine norteamericano, porque es más fácil hablar de estas películas sin mayores preocupaciones culturales. Si el crítico está ligado a distribuidoras extranjeras, pronto domina un tema particular: cine japonés, cine ruso, cine francés; es que, en la mayoría de los casos, el crítico necesita subsistir y para ello hace de corredor publicitario entre su periódico y determinada distribuidora. Cada crítico es una isla; no existe pensamiento cinematográfico brasileño y justamente por eso no se definen los cineastas, fuentes aisladas en intenciones y confusiones, algunas auténticas, otras deshonestas. Teóricamente, el clima es de “vale todo”; a partir de 1962, lo que no era “chanchada” se pasó para el “cine nuevo”.

El aspirante a realizador sufre más que el crítico: no hay campo profesional, no hay escuelas de formación técnica, no hay producciones suficientes para mantener una

práctica ininterrumpida y evolutiva. El aspirante es un suicida que se compromete a soportar compromisos y sufrir humillaciones, hasta que, por capricho del azar, logra dirigir una película. En este proceso, los más despreocupados, los que apenas buscan de la profesión el posible enriquecimiento o el éxito, pronto o tarde se equilibran: imagina argumentos de efectos narrativos adulterados, poco se interesan por el sentido ideológico de la película o por la significación cultural del cine; y hacen películas a pesar del cine y desconociendo el cine. Los autores son por el contrario, atropellados con facilidad. Si en Europa y en Estados Unidos aún existen excepciones para un director dotado de inteligencia, cultura y sensibilidad, en el Brasil estas cualidades son sinónimos de locura, de irresponsabilidad y de comunismo.

En nuestro ambiente cinematográfico se mide a un director por el tono de voz: si grita en el estudio o en la sala de doblaje es un gran director, venerado por los técnicos, actores y productores; también se le mide por la llamada capacidad de trabajo, se refleja en su disposición a cargar el trípode para filmar cualquier historia disfrazada de “película seria”; incorpora los mitos de la mujer desnuda y de la pornografía, hace dos películas por año y es un monstruo sagrado. Del otro lado está el director-autor, que ya rechaza la “historia”, el “estudio”, y la “estrella”, los “reflectores”, los “millones”; el autor que apenas necesita un operador, una cámara, alguna película y lo indispensable para el laboratorio; el autor que exige solamente libertad.

Vencida la “chanchada”, surgió el cine comercial como un enemigo mayor y complejo del cine en el Brasil. El autor, en su obsesión creadora, tendrá que resistir la incompreensión, la mala fe, el antiprofesionalismo, la indigencia intelectual del ambiente y la burla mezquina de la crítica.

Francois Truffaut señaló muy bien que “... No hay ya ni buenas ni malas películas. Hay solamente autores de películas y su política, por la fuerza misma de las cosas, irreprochable.”

Adoptándose el “método del autor”, que encontró en el crítico francés André Bazin su primer pensador, la historia del cine no puede ya ser dividida en “periodo mudo y sonoro”, fiel que cataloga los cineastas en “los que hablaban por las imágenes puras” y los que “hablan por las imágenes sonoras”. La historia del cine, modernamente, tiene que ser vista, desde Lumière a Jean Rouch, como “cine comercial” y “cine de autor”. No hay limitaciones de sonido de color para autores como Méliés, Eisenstein, Dreyer, Vigo, Flaherty, Rossellini. Artesanal, la técnica del montaje, la fotografía y el sonido

ejercerán papeles importantes pero lo que mantiene la eternidad de estas películas es la política de sus autores: la realidad que, tanto a través de las lentes primitivas de Tissé, como de las lentes modernas de Raoul Coutard, fue captada y plasmada en visión del mundo. No hay, en la permanencia de películas como *Acorazado Potemkin*, limitaciones temporales; sería casi igual que dividir la historia de la literatura en antes y después de Gutenberg.

El “autor” en el cine es un término creado por la nueva crítica para situar al cineasta como el poeta, el pintor, el creador de ficción, autores que poseen determinaciones específicas. El “director”, o el “cineasta”, en las contradicciones del cine comercial, perdió su principal significado. “Director”, “cineasta” o “artesano” —como observó Paulo Emilio Salles Gomez— pueden, en raros casos, llegar a la condición de autor, a través de la artesanía, si no estuvieran sometidos a la técnica mecánica de los estudios sino a la búsqueda que impone a la técnica una ambición expresiva. Entonces ya sobrepasa la frontera: es un autor. El advenimiento del “autor” como sustantivo del ser creador de películas, inaugura un nuevo artista en nuestro tiempo.

En la tentativa de situar al cine brasileño como expresión cultural, adopté el “método del autor” para analizar su historia y sus contradicciones. El cine, en cualquier momento de su historia universal, sólo es superior en la medida de sus autores. En este campo, en el conflicto de un revolucionario comunista como Eisenstein o de un poeta surrealista como Jean Vigo, entran todas las contradicciones económicas y políticas del proceso social. Si el cine comercial es la tradición, el cine de autor es la revolución. La política de un autor moderno es una política revolucionaria: en los tiempos de hoy, ni siquiera es necesario adjetivar un autor como revolucionario, porque la condición de autor es un sustantivo que asume todo. Decir que un autor es reaccionario, en el cine, es lo mismo que caracterizarlo como director del cine comercial; es situarlo como artesano y no como autor.

¿Es una categoría alienada? No, es un nuevo orden que se ini-pone en un diálogo feroz con el mundo, a través del mito específico del siglo. El autor es el mayor responsable de la verdad: su estética es una ética, su *mise-en scène* es una política. ¿Cómo puede entonces, un autor, mirar un mundo embellecido con “maquillaje”, eludido con reflectores gongorizantes, falsificado con escenografía de papel, disciplinado por movimientos automáticos, sistematizado en convencionalismos dramáticos que modelan una moral burguesa y conservadora? ¿Cómo puede un autor formar una

organización del caos en que vive el mundo capitalista, negando la dialéctica y sistematizando su proceso con los mismos elementos formativos de los lugares comunes mentirosos y entorpecedores? La política del autor es una visión libre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente. Es necesario disparar al sol: el gesto de Belmondo en el comienzo de *A... bout de souffle* define, y muy bien, la nueva fase del cine: Godard, captando el cine, capta la realidad, el cine es un cuerpo vivo, objeto y perspectiva. El cine no es un instrumento, el cine es una ontología.

Lo que lanza el autor en el gran conflicto es que su instrumento para esta ontología pertenece al mundo-objeto contra el cual él dirige su crítica. El cine es una cultura de la superestructura capitalista. El autor es enemigo de esta cultura, predica su destrucción, si es un anarquista como Buñuel, o su domesticación, si es un anarquista como Godard: lo contempla en su propia destrucción, si es un burgués desesperado como Antonioni o se consume en ella, en protesta pasional si es un místico como Roselilni; o predica un nuevo orden, si es un comunista como Visconti o Armand Gatti.

En el Brasil donde se consolida una estructura capitalista en las contradicciones del submundo agrario y metropolitano, el cine ha sido una desastrosa alianza entre autores sin madurar y capitalistas aficionados. Hasta hoy, con raras excepciones, el cine fue producido por la pequeña burguesía, ansiosa de superación provinciana, o por grupos de financieros con intenciones de mecenazgo. En pequeños ejemplos, situados a partir de los dos últimos años, comienza a surgir una conciencia cinematográfica de las clases productoras que, orgánicamente, ya convierte aficionados en artesanos y, en consecuencia, aleja a los autores para el margen del aficionado. Por eso surgen los núcleos de producciones independientes como único medio de supervivencia de los autores.

No habiendo antes profesionalización, las nuevas generaciones, definidas así para el cine, procedieron movidas por una indeclinable motivación vocacional: en 1960, el cuadro disponible de directores nuevos en el cine brasileño estaba compuesto todo de “autores”; en 1962 surgió una nueva ola de directores improvisados, salidos del teatro, de la televisión y de la “chanchada” que llenaron los huecos aparecidos por el aumento de producción. Lo que determinó esta expansión fue la mentalidad creada por la publicidad (polémica pública) del grupo de autores no conformistas que, en 1960, se reunía en el despacho de Nelson Pereira dos Santos: el término “cine nuevo”, nacido entonces, se transformo en cintillo promocional de las grandes productoras y de los nuevos financiadores que llegaron al cine atraídos por la súbita novedad del negocio. El autor,

claro está, comió las migajas; manteniéndose como aficionado para esta ontología pertenece al mundo-objeto contra el cual él dirige su crítica. El cine es una cultura de la superestructura capitalista. El autor es enemigo de esta cultura, predica su destrucción, si es un anarquista como Buñuel, o su domesticación, si es un anarquista como Godard: lo contempla en su propia destrucción, si es un burgués desesperado como Antonioni o se consume en ella, en protesta pasional si es un místico como Roselilni; o predica un nuevo orden, si es un comunista como Visconti o Armand Gatti.

Los mitos del Zé Trindade y de Oscarito fueron sustituidos por los mitos del escándalo de la mujer desnuda y del regionalismo pintoresco de brujería y de sombrero de cuero. El público, sin preparación quedó súbitamente dominado por las películas imitativas del cine norteamericano de los años cuarenta, caracterizado por el “oeste” (lugar común espurio usado en la temática del “cangaceiro”, bandolero) y en el gángster lugar común ídem de las películas metropolitanas): el público, reaccionando inconscientemente contra el lenguaje pobre de la copia, atacó principalmente contra los temas: el cangaceiro (bandolero) o la favela (barrio de indigentes), zonas temáticas importantes en el proceso social brasileño, son condenados antes incluso de una manifestación cinematográfica de mayor importancia. Cercando en relación a estos temas populares, intrínsecamente evidenciados en su aspectos políticos; cercenado en cuanto a este lenguaje, esquematizado, extrínsecamente exigido como gramática de comunicación norteamericana del espectáculo, el autor brasileño se encontró prácticamente en un callejón sin salida. El desarrollo industrial del cine brasileño, atrasado medio siglo, contará con un estancamiento cultural de treinta años. Los equívocos incorporados a la industria, agenciados por los intelectuales desprovistos de un concepto moderno del cine, aumentan aún un dedo de las garras del monstruo. El intelectual equivocado imprime un falso sello artístico al cine comercial, y lo impone como verdad aceptada sin discusión, más bien con aplauso, por la crítica que justifica el cine comercial y da al público un falso concepto de cultura.

El llamado cine artístico, producido en las industrias, se caracteriza justamente por el esteticismo neoexpresionista y por la ideología contemplativa de la burguesía: humorismo, tedio y amor son los grandes temas de todas las clases, mientras que los problemas sociales son resueltos con reformas paliativas.

Si las clases se identifican por la carne y no por el dinero, el cine comercial logra su forma artística ideal en el melodrama: el personaje patológico, heredado de la

dramaturgia cuyo patrón crearon los argumentistas norteamericanos, se opone con éxito al personaje histórico: el personaje histórico, como el propio autor, es consciente, desnudo, objetivo, fuerte y violento en su acción. Importa, pues, ex-terminarlo.

Cuando André Bazin dice que el “oeste” era el “cine norteamericano por excelencia”, facilitó un dato para que hoy se pueda pensar en la posibilidad de que el cine “sea la cultura brasileña por excelencia”. Con el aplastamiento del autor, el cine en el Brasil, no poseerá ningún valor y tenderá a fracasar estrangulado en sus límites de mercado interno. La conquista de los grandes mercados del exterior no se hará con una producción de subcultura, desde que, en pura contradicción, las grandes industrias del mundo ya comienzan a ser destruidas por el cine de autor: la “nueva ola” francesa, los autores italianos, los independientes norteamericanos, ingleses e incluso la nueva generación rebelde soviética derriban con lucha persistente, los mitos enraizados por Hollywood. La industria de autor, síntesis de esta nueva dialéctica de la historia del cine, es un gran capítulo futuro. En el Brasil, que vive en la prehistoria, esta dialéctica se precipita. No hay otro problema sino éste: en la medida en que el cine de autor es un cine político y en la medida en que el cine comercial refleje las ideas evasivas del capitalismo reformista, los problemas de nuestra industria, en nuestro actual periodo histórico, son iguales a todos los otros que viven las demás clases productoras y trabajadoras del Brasil: de ahí la decepción de órganos como el GEICINE, de ahí el peligro de las legislaciones improvisadas en beneficio de las productoras nacionales, necesitadas de mayor número de participaciones en el mercado. La misión única de los autores brasileños, si es que subsisten como clase, es luchar contra la industria antes de que se consolide en bases profundas. Desde ahora, el cine tiene que ser considerado con una óptica universal: maltratar la dialéctica es escoger la sombra del oportunismo inconsecuente, que dejará, para siempre, la historia del cine brasileño como apéndice informativo en la historia universal del cine.

Ha de verse de una vez para siempre —y claramente— que una nueva cultura propone, en la dificultad de ser de Antonioni, de Resnais o de Godard, una voluntad y una posibilidad de ser un nuevo cine. Es apropiado, y más que en ninguna otra parte del mundo el término: “cine nuevo” en el Brasil. Lanzado en la introducción de un extraño fenómeno cultural, quedará por lo menos, como un signo de la hipótesis.