

1985

## Conversación indisciplinada\*

José Carlos Avellar

Usemos dos filmes que participaron en el Festival de La Habana del año pasado (1984) como base para esta conversación general sobre el cine brasileño: *Memorias de la cárcel*, de Nelson Pereira dos Santos, y *Hombre marcado para morir*, de Eduardo Coutinho. En la parte final del filme de Nelson, Graciliano, interpretado por Carlos Vereza, escribe con un pedazo de lápiz en una hoja de papel arrugado, sentado en el piso de tierra de la barraca-dormitorio de la cárcel, con la espalda apoyada en una de las estacas de madera que sostienen el techo de la barraca. Los otros presos se sientan a su lado para ayudarlo a hacer el libro. Mario Pinto trae una libreta vieja. El cubano consigue algunos lápices. Gaucho trae papel nuevo. Después Graciliano se ve rodeado de gente que quiere entrar en el libro. El escritor recibe de los demás presos papel, lápices, e historias que contar. El libro que él va escribiendo es tanto de él como de todos los demás presos, y los presos colaboran en el libro y defienden el libro como si incluso fuese algo suyo. Gaucho, que había robado el papel de la prisión, va a la celda solitaria cuando el robo se descubre, pero no se molesta ni confiesa lo que hizo con el papel robado. Él está en el libro y defiende su libro. Los guardias invaden la barraca para confiscar todos los escritos de Graciliano, registran las cosas del escritor pero no encuentran nada. Los presos cogen las hojas antes que los guardias, cada uno de ellos esconde un pedazo de papel debajo de la camisa o dentro del pantalón. Ellos están en el libro y defienden el libro con su propio cuerpo.

El libro de verdad que el escritor Graciliano Ramos escribió para contar lo que ocurrió después de su encarcelamiento, en marzo de 1936, las *Memorias de la cárcel* que inspiraron las imágenes de la cárcel filmadas por Nelson Pereira dos Santos, el libro es así como sugiere esta escena del filme: el escritor abre sus páginas para que los compañeros de la prisión cuenten sus historias. Graciliano Ramos, en su libro, escribe, digamos así, como quien filma un documental.

En la literatura de Graciliano existe un tono de documental. En este libro, en particular, y también por lo menos en *Vidas secas*, en *Sao Bernardo* y en *Angustia*. Un tono de documental existe también en el filme que Nelson Pereira dos Santos sacó del

libro de Graciliano. Un tono de documental existe en la base de todo el cine brasileño contemporáneo.

Es decir: el libro no es un reportaje, ni el filme es un documental. Son, uno y otro, ficción. Construcción dramática. Ficción fuertemente influida por lo real, por hechos ocurridos de verdad, pero ficción —cosa libremente inventada. El escritor no logró recuperar las anotaciones hechas en la cárcel (en realidad todo sucedió así como aparece en el filme y los escritos permanecieron allí, debajo de la camisa o dentro de los pantalones de los otros presos). Graciliano escribe las memorias casi veinte años después de lo ocurrido. Escribió de memoria, preocupado por mantenerse fiel a los hechos, preocupado por mostrar que nadie goza de “libertad completa”: comenzamos oprimidos por la sintaxis y acabamos en la estación de “Orden Político y Social”. El cineasta, al filmar el libro, no buscó reconstituir con fidelidad periodística o histórica la cárcel de 1936.

Ni siquiera trató de usar la cárcel de 1936 como una representación alegórica de esto otro, más reciente, lo que comenzó también en 1964, que posee también muchos papeles que aún no hemos logrado recuperar. El cineasta —digamos así, montando las palabras con cierta libertad—, filmó de memoria, preocupado por usar la prisión como una metáfora de la sociedad brasileña, “la cárcel en el sentido más amplio, la cárcel de las relaciones sociales y políticas que aprisionan al pueblo brasileño”. Una ficción, sí, con un cierto tono de documental, porque (tanto en el libro como en el filme) la expresión depende más del contacto directo con el marco social y político en que vive el artista que de un contacto mayor con el medio de expresión escogido. Un cierto tono de documental, sí, pero como impulso generador de una ficción.

El moderno cine brasileño comenzó así como en *Memoria de la cárcel*, de Nelson Pereira dos Santos, comienza el libro de Graciliano, con el escritor rodeado de personas que quieren entrar en el libro anotando lo que veía y oía.

Pero comenzó, al igual que el libro, como ficción, como construcción dramática, no como simple registro de lo real. El moderno cine brasileño nació de una voluntad documental, de un deseo de revelar el país y discutir sobre él, deseo que derivó en una forma de narración determinada por lo real, pero no exactamente por el fragmento de realidad observado y registrado por la cámara. El director, al hacer su filme, dejaba un espacio abierto para que las condiciones del instante de filmación pudiesen interferir en el acto de componer el cuadro, de iluminar la escena, de dirigir a los actores y,

posteriormente, interferir también a la hora de montar las imágenes. El director trabajaba con materiales cedidos por lo real, por la gente común. Trabajaba tal y como lo hacía Graciliano sentado en el suelo de la prisión, como una cámara, interesado en revelar lo que sucede a su alrededor. Pero trabajaba no para reproducir la realidad tal como aparece de inmediato, sino para mostrarla como es, la parte como posible representación del todo, el todo como parte posible de la representación del todo, el todo como parte susceptible de ser transformada por la visión y la acción de los hombres. En otras palabras, se trataba de mostrar una ficción, una representación de la realidad obtenida a través del montaje de fragmentos de la realidad, una imagen del país como un todo, y una imagen muy próxima a la realizada aquí por Nelson, la de un país de personas presas, como en una cárcel, por las relaciones sociales y políticas.

De la misma forma que podemos hablar de la moderna ficción cinematográfica brasileña como imagen nacida de un deseo documental, podemos hablar del moderno documental cinematográfico brasileño como imagen nacida de una voluntad de ficción. *Hombre marcado para morir*, de Eduardo Coutinho, constituye un buen ejemplo de ello. Esto se refiere precisamente a otra cárcel, la que comenzó en 1964, y hace todo lo posible para no decir nada de memoria, para anotar del modo más objetivo posible aquel fragmento exacto de la realidad que se encuentra ante la cámara, o incluso, de forma más precisa, aquel fragmento exacto de la realidad que la cámara genera con su presencia, con su forma de mirar.

Pero también, como el director al filmar sus entrevistas y documentos y más tarde, al montar una u otra cosa, deja un espacio abierto para que el cine interfiera en el modo de componer el cuadro, de iluminar la escena y conversar con la gente, estas imágenes tomadas en el momento de la filmación dejan libres los ojos del espectador para ver y sentir cosas incluso más fuertes que las ya fuertes escenas mostradas o narradas en el filme.

Este filme de Eduardo Coutinho comenzó a hacerse en 1964, y como una ficción en blanco y negro inspirada en un hecho real: el asesinato del líder campesino Joao Pedro Teixeira, presidente de la Liga Campesina de Sapé, en Paraíba. Interpretado por no profesionales, *Hombre marcado para morir* tenía a Elizabeth Teixeira, viuda del líder asesinado, representando su propio papel y a campesinos reconstruyendo su vida cotidiana ante la cámara. El golpe militar del 31 de marzo/1 de abril de 1964 interrumpió la filmación. El ejército invadió el ingenio Galiléia, haciendo cooperativa

en Pernambuco, donde se realizaba el filme, confiscó la cámara y los negativos, detuvo a las personas que no lograron escapar y denunció el material subversivo en el “arsenal de Galiléia”, o sea, “filmes para la formación agitadora de los campesinos, destinados a proyecciones nocturnas (el entrenamiento era intensivo y cotidiano)”. Diecisiete años más tarde, Eduardo Coutinho regresó al nordeste para terminar el filme, ahora como un documental hecho de conversaciones con las personas que participaron en el filmación de 1964, conversaciones entrecortadas por fragmentos de lo que pudo salvarse del material filmado entonces. El documental revela, de hecho, lo que ocurrió con los campesinos del ingenio Galiléia después del golpe militar. Coutinho, dentro de la imagen, realizador y personaje del filme conversa con José Mariano que en 1964 representó el papel de Joao Pedro Teixeira. Conversa con Severino Gomes, con José Daniel, con Joao Virgilio, con Joao José, con Zezé da Galiléia, con campesinos e intérpretes del filme y va en busca de Elizabeth Teixeira, que para escapar de las persecuciones políticas se escondió, cambió de nombre y se alejó de los nueve hijos que criaron parientes y amigos, y nunca más pudo ver a su familia. El filme se ocupa de la gente común, pero esta cosa común y muy precisa también puede ser captada por los ojos como un retrato del mecanismo que generó el moderno cine brasileño.

Zé Daniel cuenta en cierto momento de su entrevista, cómo escondió la cámara y cómo ayudó a huir al personal del filme. Joao José lee un pedazo de la introducción de *Kaput* —libro olvidado por alguien del grupo, libro que guardó como recuerdo del filme— y asocia la historia de Malaparte con la que el personal del filme vivió allí en Galiléia. Joao Virgilio cuenta cómo se le maltrató en la prisión y entonces, en estos momentos en que los campesinos hablan entusiasmados sobre el trabajo del filme, en estos momentos en que, después de verse las imágenes de diecisiete años antes, se confiesan satisfechos del resultado de aquel “nuestro trabajo”, en estos momentos es como si tuviéramos en la pantalla una reconstrucción de aquellas escenas de *Memorias de la cárcel*, en que el Gaucho va a la celda solitaria después de haber robado papel para que Graciliano continúe escribiendo. Una reconstrucción de aquellas muchas escenas en que el filme de Nelson el escritor es buscado por otro preso que quiere entrar en el libro o buscado por otros presos que quieren esconder las hojas escritas debajo de la ropa. todo empezó así, como podemos ver en estos dos filmes. Con Mario Pinto trayendo una libreta vieja, con el Gaucho trayendo papel nuevo, con el cubano trayendo lápices, con todo el mundo trayendo historias, con Zé Daniel protegiendo la cámara y el negativo.

Todo empezó así, con una tensión viva entre el documental y la ficción.

(Nada más, podemos pensar en voz baja. El cine fue inventado de este mismo modo, tensión viva entre ficción y documental. Pero sólo esto, captado a sí mismo, como pensamiento en voz baja, nos ayuda a reconocer que en realidad buscábamos esta cosa simple y natural —que sólo tiene de antinatural el hecho de no repetirse a cada instante— que era inventar de nuevo el cine.)

Para buscar el equilibrio entre estos dos impulsos, el cine brasileño primero generó una imagen frontal, directa. El deseo de descubrir, revelar y discutir el país provocó una forma cinematográfica donde la cámara, en mano del realizador, veía las cosas cara a cara, insegura, interesada, insatisfecha, nerviosa como si estuviera en trance. Vela y captaba las cosas al alcance de los ojos, a un palmo de la nariz. Existía ahí, tal vez sea exageración decirlo, una cierta forma de teatro, la escena ocurriendo en un espacio mágico, en un escenario, el espectador delante de ella como si la observara desde la platea, la teatralidad rota por la agilidad (pero al mismo tiempo nerviosismo e inseguridad) de la cámara que revelaba su presencia y se mostraba como un personaje tan importante como los que se encontraban inmediatamente visibles en el escenario. Después, esta cámara que se negaba a ver todo lo que indica que se debe ver (o sea, desde un punto de vista seguro y tranquilo, para que nada se pierda de vista) pasó a actuar incluso como un personaje, dentro de la escena, en el espacio mágico de la acción. De una primera visión frontal pasamos a otra circular más compleja y menos global. La cámara que antes veía (o se esforzaba por ver) toda la escena, pasó a sugerir el todo a través de los pocos detalles que lograba fijar girando más tensa que nunca en medio de la acción.

Tomamos estos dos modos de dirigir la cámara en un filme, no sólo como soluciones técnicas determinadas por las exigencias de una escena en particular, sino como esbozos de una dramaturgia cinematográfica, como una fuerza organizadora del cine, incluso en los filmes donde tales soluciones de enfoque (la cámara en la mano mirando de frente o la cámara en la mano mirando desde el centro hacia todos los lados) no existan. La cámara está muy firme y buena parte del tiempo está en el trípode en *Hombre marcado para morir*. El cuadro tiene un diseño muy frontal en *Memorias de la cárcel*. Pero ambos filmes nacen de una estructura circular que se revela mejor si miramos, en el documental, al realizador allí adentro de la imagen entrevistador/entrevistado, y, en la ficción, al protagonista dentro de la escena no como el héroe que conduce a la acción,

sino como una especie de cámara viva que revela lo que ocurre a su alrededor.

Ésta es la dramaturgia que se encuentra en la base del cine brasileño de ahora. O más exactamente, de los cines brasileños de ahora, pues se hace necesario hablar así, en plural, ya que las formas generadas de esta estructura son anchas y aparecen simultáneamente en las pantallas. Lo que ahora se exhiben son filmes que ya no dependen tanto del contacto directo con lo real, con el cuadro político y social, ni tampoco de un contacto directo con el cine. Son filmes que parten de las estructuras dramáticas esbozadas en la década de los sesenta (esbozadas más o menos en imágenes así como las que sobraron del *Hombre marcado para morir* interrumpido en 1964). Son filmes que parten de ahí para proseguir por el mismo camino o para tomar otra dirección y buscar una nueva dramaturgia —que inventar— que siempre y de nuevo es natural. La búsqueda, por supuesto, se da de forma absolutamente indisciplinada, y esta indisciplinada, cabe resaltar, es lo que nos da la fuerza necesaria para inventar.

El número de filmes producidos en Brasil ha aumentado mucho en los últimos veinte años. De casi 20 filmes producidos a inicio de la década de los sesenta pasamos a producir casi 100 a inicios de la década de los ochenta. El cine brasileño ganó más público. Pero el cine de modo general perdió público. Los cines se cierran aquí y allí. La televisión sigue cerrada a los filmes brasileños. Producir un filme y llevarlo al mercado es cada vez más difícil y más caro. En un marco indisciplinado, sólo la indisciplinada nos salva. Fue lo que permitió al cine atravesar el periodo de censura más fuerte (es más difícil controlar lo que es descontrolado por naturaleza y se realiza de repente donde y cuando menos se espera), después del golpe militar de 1964.

Una actitud más disciplinada tal vez hubiese quitado de *Hombre marcado para morir* aquel minuto casi entero en que Joao Mariano permanece callado ante el micrófono sin saber qué decir, sin mirar para la cámara ni nada, con la cabeza baja, con la expresión contraída, nervioso, a punto de explotar. Una actitud más disciplinada hubiera cortado la imagen en el instante de la filmación, incluso para comenzar todo de nuevo, bien hecho, en lugar de perder película ante un entrevistado que no quiere hablar. Pero esta cosa parada permanece ahí, en toda la película, y es lo que da fuerza a la declaración que la gente oye cuando Joao Mariano al fin abre la boca. Una actitud más disciplinada tal vez hubiese limitado desde el inicio de la filmación, o antes, tal vez desde el guión, la duración de *Memorias de la cárcel* al tiempo promedio de una sesión de cine, que no acostumbraban a ir más allá de las dos horas de proyección. Pero el filme creció y

creció hasta más de tres horas y es esta dimensión la que precisamente le da fuerza.

Fue un impulso un poco indisciplinado lo que caracterizó la forma cinematográfica marcada por una voluntad documental en el inicio de la década de los sesenta. Fue un deseo de mostrar y discutir el país, fue una creencia simple de que para hacer cine bastaba con tener una idea en la cabeza y una cámara en la mano. Y la imagen que surgió de aquí, de este deseo indisciplinado, fue tan fuerte que hoy sugiere con frecuencia la sensación de que para hacer cine basta con tener una cámara en la cabeza y una idea en la mano.

Una actitud razonablemente disciplinada tal vez nos conduciría a hablar más de las presiones del mercado y de las dificultades reales de producción en el marco actual (donde las grandes productoras multinacionales desmontan el mercado exhibidor estimulando el cierre de las salas pequeñas para llegar al público del interior a través de la televisión). Y a hablar más de las dificultades de producción y de la circulación de los filmes que de la dramaturgia de nuestros filmes. Una actitud razonablemente disciplinada nos hubiera llevado desde el comienzo, a resumir la conversación, a evitar las repeticiones, para reducir el texto a un tamaño más adecuado para el debate en este seminario. Pero una vez más conviene repetir que es la indisciplinada lo que nos salva, es ella la que revela de inmediato este hecho fundamental en nuestro cine. Su existencia como un hecho que estalla desordenado y no como un hecho ordenado. Primero surgió el deseo de hacer cine, y comenzamos a hacerlo, para después ocuparnos de cómo éste debía ser organizado. La organización aún no ha llegado. En medio del trabajo nos desviamos para reinventarlo todo de nuevo.

## **NOTAS**

\* Ponencia presentada durante el VII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, realizado en La Habana, Cuba, en 1985.