



El cine

es la mejor profesión
del mundo

Entrevista a Nelson Pereira Dos Santos

por Manuel W. Zayas



Nelson Pereira dos Santos ha llegado a la plenitud: diecisiete largometrajes y dos medimetrajes de ficción, así como unos cuarenta documentales, aunque todavía le bastan dos obras más antes de retirarse. Así dice, antes de admitir cualquier cansancio por el cine, en una larga conversación que tuvo lugar en diciembre último, durante el Festival de La Habana, y que versó sobre su experiencia y la suerte de haber compartido la paternidad de un movimiento que revolucionó el séptimo arte en Brasil. Glauber Rocha lo llamó “la conciencia del cinema novo”.

¿Cuánto aprecia hoy usted los filmes que integraron ese movimiento?

Con la distancia de los años podemos comprender mejor qué significó el cinema novo en la historia del cine brasileño. Para mí fue un momento de descolonización cultural de nuestra cinematografía. Esta fue la misión histórica del cinema novo y de los cineastas que participaron en este movimiento. No tengo certeza de que fuera una cosa organizada, un movimiento pensado, pero sí una orquestación de historias personales, estéticas y culturales. El cinema novo logró lo que hicieron antes los escritores del nordeste de Brasil, así como también los pintores y músicos como Villalobos. Fue exactamente el rompimiento con la cultura académica importada. Ellos cultivaron las raíces de Brasil y mostraron la cara de su verdadero habitante.

El cinema novo fue una combinación del dominio del lenguaje universal del cine con la herencia cultural brasileña. En aquel momento todo ello fue una revolución. Después, nuestro cine heredó las principales características de aquel movimiento, de tal forma que no hay necesidad de enfatizar eso. Hoy el cine brasileño es múltiple, variado, tiene de todo. Antes dominaba la obligación de hacer películas contra el régimen dictatorial, de hacer películas que defendían las libertades democráticas, y de otras que denunciaban la injusticia social que vivíamos. Sucedió todo de una manera exploratoria, todos hicimos las películas que teníamos dentro.

¿Para usted cuáles fueron las influencias que tuvo el cinema novo?

En mi época de juventud la dieta única era naturalmente el cine norteamericano. A partir de los años 40 se proyectaron películas mexicanas y argentinas. El cine brasileño era entonces muy pequeño, lleno de comedias musicales. Después de la guerra fue el neorealismo: Rosellini, después Visconti. Para la generación de Glauber ya fue la nouvelle vague, que también implicaba el deseo de trabajar con la realidad a través de una nueva propuesta de transformación del lenguaje convencional por otro más moderno y actual. Y como debió suceder con todos los directores del mundo, creo yo, uno que influyó mucho fue Buñuel.



Usted aprendió el cine haciéndolo, en una época que parecía abrirle las puertas a los cineastas jóvenes. Hoy parece imposible la aventura de hacer cine: se necesita de una enseñanza y más que todo de tener ciertas necesidades económicas facilitadas. ¿En qué estado se encuentra la cinematografía brasileña actualmente?

Ahora estamos otra vez en un cambio debido a una multiplicación en la legislación cinematográfica.

Recientemente fue creada una agencia dedicada a la inversión para el cine, que está subordinada al Ministerio de la Industria y el Comercio. Otra parte continúa en el Ministerio de Cultura para todas las producciones y pesquisas, para todo aquello que no pretende ser comercial. Tenemos que ver si ese modelo dará resultado. Hasta el año 90

¿Cree que existe espacio para los cineastas jóvenes en Brasil?

El cine brasileño siempre ha sido históricamente abierto, aunque no es suficiente el espacio para los jóvenes. Eso sí: existen muchas escuelas y cursos para los jóvenes. Para los veteranos es un poco más difícil encontrar los recursos financieros, porque la Ley del Audiovisual permite que el Ministerio apruebe el proyecto y el cineasta debe procurar a las empresas que quieran

invertir. Eso se hace naturalmente con intermediarios. Los jóvenes si no tienen una posición de familia no logran esto muy felizmente. Hay veteranos que también no consiguen los recursos necesarios.

Es una lucha muy aguerida la de conseguir los recursos. No basta con la calidad del guión ni la filmografía del director, hay



Vidas secas, 1963

que tener un medio de conseguir, de llegar a las fuentes de recursos. Propuse en una escuela de cine crear una nueva disciplina: Los caminos para despegar.

El gran problema en verdad es que nuestro cine no es rentable, no tiene condiciones para tener ganancias en su propio mercado, aunque existen rarísimas excepciones. El mercado no pertenece al cine brasileño, sino que es dominado por el cine norteamericano tanto en salas, video y televisión, donde solo se pasan no más de una docena de películas nacionales.

hubo un paternalismo estatal del ciento por ciento en la producción, distribución y publicaciones especializadas. Eso acabó del día a la noche. Después hubo un apoyo indirecto de parte del Estado. En el año próximo habrá una división entre el cine industrial y el cine cultural. Estamos viviendo una nueva etapa. El cine en Brasil no puede vivir sin el apoyo estatal, imposible. La producción creció de cero en el 1991 y 92 hasta cuarenta películas en el 2000, y unas treinta en el 2001.

¿Cuál ha sido su experiencia como profesor?

En el 65 participé en la creación de la primera escuela de cine en la Universidad de Brasilia. Me gusta mucho transmitir la experiencia que he tenido a los jóvenes; nunca tuve interés en imponer ideas sino de decir cómo he hecho mis películas. Aquella escuela no duró mucho porque era el comienzo de la dictadura y 200 profesores en la Universidad pidieron su dimisión. En el 68 fundé en la Universidad Federal de Providencia, otra escuela que funciona todavía y es la mayor productora de películas de estudiantes en Brasil. Ahora hay otras muchas escuelas, porque la Ley para la creación de estas instituciones es más abierta. También muchos jóvenes van a estudiar al extranjero. Acostumbro



La tienda de los milagros, 1975

decir que el cine brasileño vive porque tiene mucha vitalidad: cada año hay más gente interesada en estudiar y hacer cine. Ellos tienen mucha razón: esta es la mejor profesión del mundo y es para los jóvenes. Hacer cine quiere decir también mostrar el deseo de transformar las

cosas. Solamente los jóvenes tienen ese deseo. Hay que encontrar un espacio diferente de observación más aguda sobre la realidad, romper con los padres, no importa desde que punto de vista sea: freudiano, social... Es la juventud la que tiene ese empuje, por eso existe necesidad de mostrar qué sociedad es la más justa. En la historia del cine ha habido muchos jóvenes prodigios: Orson Welles, Glauber Rocha, etc. No quiero decir con eso que no hay lugar para los veteranos como yo. Es importante la vitalidad, que la gente llegue con nuevas ideas y no con preconceptos. Ya que el cine en Brasil no es un gran negocio sí es una forma de presionar a los medios de comunicación para, con otra visión del mundo, cambiar

las cosas, escapar del convencionalismo de la televisión, las novelas, la publicidad. Con el cine es posible encontrar un camino de libertad. Cuando aparece una película buena, tiene más fuerza que un canal de televisión, porque logra una comunicación más subjetiva y personal que cambia la vida.

En Yo, tú, ellos, Andrucha Waddington rindió homenaje a Vidas secas y a Dios y el Diablo en la tierra del sol, con la aparición del sertão, ese medio agreste donde también hay vida. ¿Qué pensó al verse citado por un joven cineasta?

Esa es muy buena película. Tiene una muy buena combinación de la realidad social brasileña del nordeste de Brasil con el humanismo de la vida, con no considerar a las personas vencidas, pues los protagonistas están llenos de vitalidad. En esencia, se plantea el mismo problema: los pobres siguen siendo pobres, aunque existe una apariencia de modernidad. *Vidas secas* sucede en los 40, *Dios y el Diablo...* en los 30. La estructura social es la misma, lo que cambia es la apariencia. Para contar una historia actual no se puede salir de una visión moderna. Estoy satisfecho con ver que un joven cineasta como Andrucha sigue en la misma ruta. Sentí que hay una posibilidad de encuentro, que se siga una trayectoria histórica. Nada se hace solo: todo es una sumatoria de fuerzas.

Vidas secas, Memorias de la cárcel y La tienda de los milagros son tres de sus mayores obras y todas ellas se nutren del aporte literario: las dos primeras de las obras de Graciliano Ramos y la última de la de Jorge Amado. ¿Qué importancia concede a la literatura según su experiencia en estas tres películas?

En todas las partes del mundo, la literatura es muy importante como reserva de historias, de situaciones, personajes. En mi caso trabajé con estos escritores, que fueron los que influyeron en mi mente desde que yo era muy joven. Ellos contaban lo que pasaba



Vidas secas, 1963

fuera de mi pequeño rincón familiar y de clase. Fueron los que abrieron las perspectivas a otras cosas. Con estas películas hice como una especie de retribución. Antes de filmar *Vidas secas* realicé un documental en el nordeste. En ese entonces, verano de 1958, hubo una sequía muy grande y vi allí con horror a gente pobre muriendo de hambre. Decidí hacer una película sobre eso, denunciar aquella realidad. Empecé a escribir un guión. Todo lo sentí tan falso, superficial. Tenía un libro para consultas que se llamaba *Vidas secas*, que hablaba sobre cómo era el hombre y la mujer que habitaba el sertão. Después me di cuenta que el guión estaba en aquel libro. En 1959 me fui al nordeste para hacer la película pero llovió y no pude filmar. En 1962 empecé finalmente a trabajar la película con la idea del libro, porque quería hacerla en aquel mismo sentido. *Vidas secas* es producto de una investigación y vivencia de un escritor maravilloso como Graciliano Ramos. Me importó mucho su posición en la vida, en la política. Por eso la película tiene esa fuerza, que es la del libro.

Memorias de la cárcel fue una forma de denunciar también a la dictadura. La sociedad brasileña es la que ha producido las dictaduras, ha sido la sociedad la que se ha resistido al cambio y determinado el freno. La película es una metáfora

sobre la prisión de la sociedad brasileña. Las prisiones son más culturales que reales. Por ejemplo, la esclavitud se acabó en 1888, pero las consecuencias están hasta hoy en nuestra sociedad: los hábitos y las tradiciones se transmiten.

La relación con Jorge Amado fue antigua, desde los tiempos de juventud y militancia. Leí sus libros durante la dictadura de Vargas, que circulaban de mano en mano, aunque eran prohibidos por su posición política y también por su familia. Me interesaba todo lo que escribía. Las escenas de amor de Jorge eran muy graciosas, en un tiempo en que era todo prohibido. Él rompió con la dificultad de la juventud de empezar la vida sexual de una forma sana. Jorge tiene una gran importancia en la formación de mi generación. Por eso siempre pensé hacer algo con su obra. En *La tienda de los milagros* me interesó mucho la defensa que hace de la cultura africana y la denuncia social.

Usted ha realizado más de 40 documentales. ¿Cómo considera su experiencia en este campo?

Yo empecé haciendo documentales. El primero fue político, sobre la juventud en el 49. Después hice una película de ficción *Río, 40 grados*, que tiene una inspiración documental: los personajes están en escenarios naturales. Hice muchos de tipo institucionales, porque

me daban la posibilidad de filmar y entrenarme y también de conocer Brasil. Creo que en mis películas siempre hay algún momento documental. En *Como era gostoso o meu francês* tengo una visión documental más apartada: la cámara tiene una visión desde fuera, como si estuviera filmando indios de verdad en el siglo XVI. Estrené en el 2001 cuatro películas para la televisión sobre Gilberto Freyre. No sé si es documental pero es una combinación de



Río 40 grados, 1955

todo. Ahora estoy preparando uno para julio del 2002 que es la biografía de otro autor que estudió la formación de la sociedad brasileña: Sergio Buarque, padre de Chico Buarque.

Él escribió un libro muy importante que se llama *Raíces do Brasil*. Será un documental sobre su vida y la extensión de ésta a sus hijos: fue un hombre muy especial, erudito: conocía de cine, cantante... Él tenía un pensamiento muy claro, que era que en cada historia había siempre un personaje mudo, el pueblo brasileño.

Hace poco terminé *Mi compadre Ze Keti*, sobre este compositor de samba. Las visiones de mis primeras películas (*Río, 40 grados* y *Río, Zona Norte*) son de Ze Keti, están inspiradas en su vida.

Barravento, *el primer largometraje de Glauber Rocha fue abandonado por una absoluta desesperación de su autor, según aseguró Carlos Diegues. Para él, la contribución de usted en la edición fue decisiva para el acabado de la película. ¿Qué me puede decir al respecto?*

Trabajé como montador para Glauber. Pero creo que él no estaba desesperado, pues sabía lo que quería, tenía todo en su cabeza. Asumí este trabajo porque lo conocía. Para mí fue bueno hacerlo. Yo tenía experiencia sobre cómo cortar, pero quien decidía dónde hacerlo era Glauber. Hay muchas invenciones, muchas historias. Dicen también que Glauber tiró todo al basurero. Pero no es verdad.

Después de Memorias de la cárcel, usted dijo: "No hago un filme sobre otro, hago uno al lado del otro. No se trata de superar al anterior, es otro espacio, otro campo de observación, de interés, de cariño, de amor". ¿Cuáles son entonces las mayores preocupaciones que usted afronta con cada película?

Pienso siempre en encontrar algo que me diga mucho y que yo tenga una terrible voluntad de hacer. Filmar por filmar no lo consigo. Por eso es que en los últimos años llevo muchos sin hacer una película. Tiempo atrás tenía un proyecto sobre Castro Alves, un poeta del siglo XIX. Era una especie de biografía filmica sobre los momentos que pasó en São Paulo en la escuela de derecho que yo seguí también. Quería filmar esto, pero se transformó en un proyecto muy caro, difícil. Lo transferí para más tarde, pero cada vez es más imposible de hacer.

Ahora le voy a mencionar títulos de su filmografía y quisiera saber que representan hoy para usted.

Río, 40 grados (1954-55): Es un filme de la juventud.

Río, Zona Norte (1957): Un filme de la madurez.

Mandacaru vermelho (1960): Una experiencia, un borrón. Una película que yo quisiera rayar de mi filmografía.

Boca de ouro (1962): La primera adaptación de una obra literaria de un gran autor: Nelson Rodrigues.

Vidas secas (1962-63): Un proyecto con muchos años en la cabeza y que finalmente hice. Creo que aprendí a hacer cine con *Vidas secas*.

Fome de amor (1967): Es lo contrario. Es deshacer cine: un rompimiento con el lenguaje, pensar en otra cosa en un momento límite en mi vida personal, profesional y la de Brasil.

Azyllo muito louco (1969): Me gusta mucho, pero era muy metafórica para comunicarse.

Como era gostoso o meu francês (1970): ¡Ah! Me gusta muchísimo. Quería estar en filmación todos los días. Una experiencia muy fuerte, no solo para mí, sino para todos los que participaron. Me gratifica mucho esta película tanto como *Vidas secas*, que han quedado como obras que creo que alguien hizo. No fui yo. Alguien... no sé donde.

Quem é Beta? (1972): Solo existen dos copias en el mundo. Una está en Brasil completamente deteriorada y la otra en la Cinemateca Francesa. No consigo tener una.



Vidas secas, 1963



Nelson Pereira durante el rodaje de *Memorias de la cárcel*

O amuleto de Ogum (1973-74): Es también un momento de cambio en mi cabeza ante la realidad. Aunque trabajaba con el pueblo, yo no veía su religiosidad. Cuando hice *Río, 40 grados* y *Río, Zona Norte* yo veía las cosas de macumba, pero la cámara no. Mi mujer era antropóloga y estudiaba las religiones populares. Comprendí entonces que estas formaban parte de la realidad. El movimiento mítico, esa es la idea de este filme.

La tienda de los milagros (1975): Es la militancia contra el preconceito. Una deuda con Jorge Amado.

Estrada da vida (1979): Una película sobre dos cantantes populares. Cuando la hice fui muy criticado, porque en Brasil decían que este tipo de música de los cantantes del campo era inferior.

Memorias de la cárcel (1983): Pienso que es la película que más llega a mí mismo. Es muy personal, tiene mucho, digamos que de autobiográfico. Una conjunción con lo que pasó a Graciliano Ramos y lo que yo viví hasta entonces.

Cine de lágrimas (1995): Un homenaje al cine latinoamericano. Fue una encomienda que recibí del British Film Institute por los cien años del cine, con una visión inglesa pues para ellos América Latina es una sola. Como tenía libertad para hacer lo que quería, pensé en contar una ficción en homenaje al melodrama mexicano y argentino, pues fueron estos los momentos en que el cine tuvo una verdadera organización en el continente.