

evolución del "cinema novo"

Por Tomás Pérez Turrent

"Cuando empezamos a hacer cine, entre 1959 y 1962, sólo sabíamos con exactitud lo que no queríamos hacer. El resto vendría con la experiencia, con nuestras películas, con la suma de cada estilo, evitando cualquier forma de dogma. No constituíamos un movimiento estético, y no queríamos tampoco ser un partido político; cada uno ha dado su testimonio político como mejor ha creído, ha elegido su camino, ha discutido, ha hecho progresos, ha caído en errores. De la independencia de cada uno de sus componentes ha nacido la solidaridad del grupo. Del año 1959 a la actualidad, nos hemos modificado, hemos crecido, hemos encontrado una solución brasileña a nuestros problemas. La Difilm, nuestra cooperativa de distribución, ha sido un elemento muy importante en esa solución. Actualmente creemos que no hay ninguna diferencia entre hacer una película en 35 o 16 mm, en color o en blanco y negro, con actores profesionales o desconocidos. El terreno de lucha está en las grandes salas comerciales citadinas, pero no olvidamos los 'circuitos alternativos': los cine-clubs, las salas universitarias, etc. Por otra parte, estamos convencidos de que un film sobre la crisis de un intelectual pequeñoburgués o sobre la lucha campesina, un film poético o didáctico, pueden tener la misma importancia. Ésta es nuestra riqueza y nuestro modo de hacer del cine brasileño un instrumento de lucha política y también individual." Con estas palabras define Carlos Diegues, uno de los más significados miembros del "Cinema Novo", el estado actual de ese importante fenómeno cinematográfico, en su artículo "Un cine siempre nuevo".

Con base en lo que hemos podido ver en los últimos dos años (en Cannes, en Río de Janeiro, etc.), constatamos que, en efecto, el cine brasileño se encuentra en una fase de extraordinario desenvolvimiento creativo y, al mismo tiempo que se afirma, se dirige hacia una redefinición de su acción, después de haber superado el momento de la ruptura violenta. Por otra parte, la situación política impone a los cineastas brasileños nuevos términos, sin excluir la posibilidad de un cine clandestino, nuevas tácticas, nuevas direcciones. El trabajo de las personalidades más fuertes, Glauber Rocha, Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, ha dado al movimiento sus raíces profundas, dejando abierto el ca-

mino a toda clase de búsquedas. Lo ganado hasta ahora es un patrimonio común, tanto más valioso en cuanto que ha sido ganado en la lucha, rodeado de innumerables trampas y peligros. El "Cinema Novo" es una valiosa contribución para la reconquista de parte del hombre brasileño —y latinoamericano— de su propia identidad histórica y humana, como pueblo, como cultura, en un violento esfuerzo de negación, de lucha, de rescate. "En un país como el Brasil —añade Diegues— el principal deber de cualquier artista o intelectual es hacer de su actividad un instrumento de revelación y de afirmación nacional. El 'Cinema Novo' es ante todo un cine anticolonial, capaz de denunciar la dependencia nacional, ya sea en forma directamente política o ayudando a la toma de conciencia de los valores específicos del pueblo brasileño. Haremos films de amor con características netamente brasileñas; podremos contar aventuras del *sertão* relacionándolas estrechamente a la situación del país; realizar comedias musicales capaces de despertar en el público el sentimiento de su originalidad étnica o cultural; haremos cualquier tipo de cine en el cual el Brasil, escondido al pueblo por la generación precedente, se revela, explota, sea descubierto a través de un beso, un disparo, una canción; si lo logramos, estos films tendrán la misma importancia que aquéllos que hablen de las alternativas del poder, de las luchas populares, etc."

Después de haber cumplido la etapa de la desmistificación de su realidad social, de la denuncia y la revelación cultural, la vanguardia del cine brasileño se dirige hacia una "poesía antropológica", en la cual lo social y lo individual, lo real y lo fantástico, la política y la tradición, los comportamientos y las estructuras, el subdesarrollo y la violencia, el campo y la ciudad, se sintetizan de manera dialéctica.

Del delirante romancero de Rocha al análisis frío y razonado de Gustavo Dahl, del fresco histórico barroco de Diegues a la fábula antropofágica de Andrade, de la simplicidad de Pereira dos Santos a la suntuosidad cinematográfica del otra vez brasileño Rui Guerra, dentro de las más ricas búsquedas expresivas, el cineasta brasileño descompone "los factores de existencia del tercer mundo", violencia y subdesarrollo, hambre y opresión, según una poética brechtiana, pero sin olvidar las lec-

ciones de Eisenstein, de Orson Welles y Godard, y tratando de encontrar la realidad cultural del país: el tropicalismo, el primitivismo, la antropofagia. La constante invención estilística no es nunca complacencia esteticista, sino proyecto de análisis de una realidad estratificada, contradictoria, compleja, explosiva, así como una búsqueda de la interpretación profunda de lo real, de la puesta al desnudo de las relaciones subyacentes y decisivas. El cineasta conoce perfectamente aquello de lo que habla y tiene clara conciencia de los nexos "políticos", por eso puede recurrir, de acuerdo con la personalidad peculiar del "autor", a las formas más dispares, a la épica o la didáctica, a la violencia barroca o al testimonio "objetivo", al lirismo o al documento, lo cual no sólo es posible sino necesario y decisivo en el tratamiento personal de los temas y su posibilidad de penetración desde ángulos inéditos.

De las más recientes películas del "Cinema Novo" que hemos podido ver sobresalen varias y sobre todas *Macunaima*, tercer largometraje de Joaquim Pedro de Andrade (*Garrincha, alegría del pueblo, El padre y la joven*). *Macunaima* está inspirada por una novela

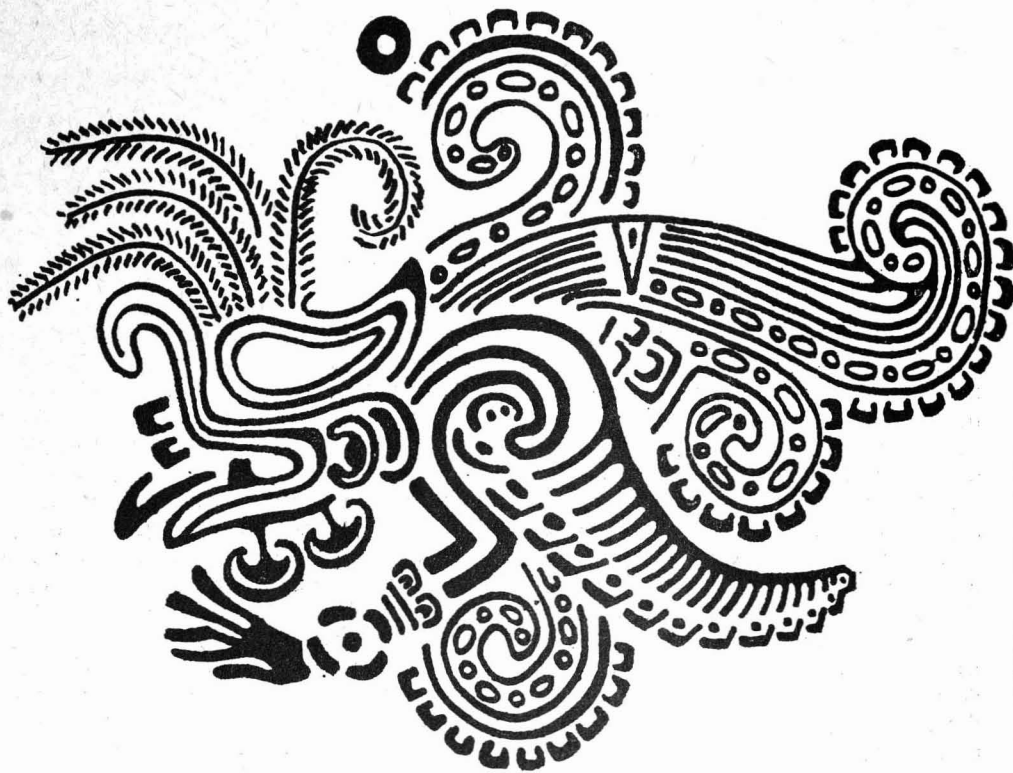


de Mario de Andrade, quien junto con Villalobos y Jorge de Lima encabezó el "movimiento modernista" entre los años 1920-30. El film es fábula y autorretrato de un pueblo, del brasileño, ese negro-blanco-indígena, "heroi sem carater", "héroe de nuestra gente", "suma clownesca" del habitante del Brasil. Por un camino al cual concurren la mitología, el folklore, los usos y costumbres del país, la película compone a través de la paradoja, lo grotesco, el humor amargo, un retrato nítido y rico del alma brasileña. A partir de la fábula se llegan a transparentar los problemas actuales del país: el subdesarrollo, el hambre, la violencia, los problemas de raza. Macunaima, el héroe, ha nacido negro, feo y deforme, pero al bañarse en una fuente mágica se transforma en un hombre bello y rubio; de la vida en la selva pasa a la ciudad, vive cómoda y perezosamente a cargo de una bella guerrillera sin más obligaciones que las eróticas. Ha pasado del canibalismo de su origen

amazónico al canibalismo del consumo citadino. Su padre y su hermano han llegado también a la ciudad, pero se mantienen al margen de su "éxito". El hermano también ha intentado blanquearse en la fuente mágica, pero sólo lo ha logrado en la palma de las manos. La buena situación de Macunaima termina gracias a un accidente en el que pierde mujer e hijo. Ahora lo encontramos metido en la busca del amuleto mágico que está en poder de un gigante antropófago, a quien vence en el curso de una fiesta demente que se desarrolla ante una piscina desbordante de sangre y plena de miembros, pedazos y troncos humanos. Después de esta última hazaña, Macunaima regresa a su selva primitiva, ya no para devorar sino para ser devorado, como el Brasil devora a sus habitantes.

Sin pretender agotarlos, Joaquim Pedro de Andrade logra captar un sinnúmero de referencias míticas, de estratificaciones de temas, de costumbres, que forman parte del inmenso "archipiélago cultural" que es el Brasil y su síntesis de pasado y presente, selva y ciudad, blanco y negro, amazonia y neocapitalismo, atavismo y política, fábula y crónica realista, tragedia y comedia delirante y lúcida, antropófaga y poética, propone de manera original y penetrante el tema de la identidad cultural del hombre actual de su país. "La antropofagia es una forma de consumo que los subdesarrollados han empleado de manera ejemplar —dice el autor en la presentación del film— desde la época de los salvajes. Hoy, al constatar que la toma del poder de parte de la clase tradicionalmente dominante y conservadora no ha cambiado ni cambiará nunca las cosas, redescubrimos la antropofagia. Todos los consumos pueden reducirse en último análisis al canibalismo. Las relaciones de trabajo y las relaciones entre las personas, las relaciones sociales, políticas y económicas son aún básicamente antropófagas. Todo el que puede devora al otro, directamente o a través de un producto intermedio, como sucede en el campo de las relaciones sociales. La antropofagia deviene institucional aun si se disimula. Los nuevos héroes, en busca de una conciencia colectiva, tratan de iniciar el proceso que los llevará a devorar a quienes hasta ahora los han devorado, pero son todavía demasiado débiles. La Izquierda, mientras es devorada por la Derecha, se agota y se purifica en la autofagia, canibalismo de los débiles. La Iglesia en sus ceremonias, celebra la antropofagia devorando al Cristo; la víctima y el verdugo se identifican y se devoran. Todo —tanto en el corazón como en los dientes— es comida. Entretanto, y de la manera más copiosa, el Brasil devora a los brasileños. *Macunaima* es la historia de un brasileño devorado por el Brasil."

Macunaima, bajo las formas más fantásticas, es una toma de posición lúcida, amarga, dura. Todos sus elementos,



todos sus signos concurren al cumplimiento de un modo de expresión bárbaro que es el que mejor revela el verdadero rostro de una nación, un modo de expresión que tiene su raíz más profunda en el sentimiento de un mundo desnaturalizado, insensato y en proceso de descomposición, anclado en el pasado y sin embargo terriblemente actual. La antropofagia, el recurso a lo grotesco son los mejores instrumentos para su desmistificación. Por otra parte, a través de su personaje, el film encarna los defectos y la sabiduría de un pueblo, su pereza y astucia, sensualidad, cinismo, pasividad, fatalismo, su incapacidad para ir más allá de una trágica presencia activa. *Macunaima* es la primera película del "Cinema Novo" que ha alcanzado un enorme éxito de público, lo que prueba que cuando un pueblo se mira en un espejo profundo es capaz de reconocerse y si se reconoce es capaz de transformarse.

Un verdadero fresco histórico es *Los herederos*, tercer largometraje de Carlos Diegues, reflexión sobre el poder de los últimos 30 años, teniendo como centro a una clase (los terratenientes ante el fantasma de la reforma) y como fondo a un pueblo siempre objeto pasivo de la historia, engañado, instrumentalizado, traicionado. *Los herederos* es, en suma, el retrato esencial del Brasil moderno, de la transformación del Vargas de los años 30 a los coroneles actuales, es decir, de un fascismo al otro.

Bajo la forma de un gran fresco realista, rico, complejo, al cual concurren los más variados intereses privados, dramas familiares, traiciones, crímenes, amistades, amores, Diegues precisa los nudos

reales del poder. La acción de *Los herederos* está determinada por las elecciones de fondo, las alternativas en la carrera del protagonista central, un periodista, entre el rojo y el negro, el revolucionario y el traidor, el luchador en exilio y el alto funcionario. Con una visión articulada, compleja, de hombres y hechos, y al mismo tiempo un análisis riguroso, Diegues redacta el inventario histórico de tres generaciones: una meditación sobre el pasado y un planteamiento de perspectivas, es decir, "el entierro de los fantasmas políticos" y "la memoria como fuente del porvenir". En consecuencia, el film es la elucidación de las razones, causas y circunstancias de una revolución malograda o traicionada, de una continua derrota, el "dónde" de la impotencia presente.

En Diegues la forma de la idea es siempre romántica, es la única recomposición de los componentes esenciales de un país y su gente: la locura, la grandiosidad trágica, el delirio, el énfasis melodramático y la retórica. Su modo de narrar se coloca en el registro de un realismo amplio que sigue el camino de lo concreto a la abstracción; el énfasis, que funciona como elemento de revelación, es también lo que supera el dato real. Inventivo, desesperado, frenético, lúcido y disorgánico, el lenguaje de Diegues señala la recuperación en una nueva síntesis de los sedimentos populares, como el melodrama, la "chanchada" (género popular del cine brasileño), las canciones que marcan los tiempos de la historia, el circo y, por otro lado, las enseñanzas de Welles (cómo no pensar en el paralelo entre Kane y Vargas) y de Glauber Rocha, en cuan-

to a ciertas soluciones visuales. *Os heredeiros*, análisis y expresiones de un país, de una clase social y de su historia, demuestra la conjunción de una actitud moral y política con la pasión por el cine.

O bravo guerreiro marca el prometedor debut de Gustavo Dahl, quien anteriormente había figurado en varias producciones del "Cinema Novo" como jefe de producción, guionista, ingeniero de sonido, etc. El film confirma la constante reinención estilística, la riqueza y la variedad del actual cine brasileño. Se trata de un análisis lúcido y riguroso de la figura del intelectual pequeño-burgués, "una canalla en crisis". Con un examen minucioso, Dahl nos cuenta la "aventura" de un joven, brillante parlamentario y sindicalista, que pasa de un pequeño partido de oposición al gubernamental, en nombre de la acción, de la lucha "desde el interior", del "compromiso justo", sin más resultado que las desilusiones, las traiciones, la quiebra total tanto en el plano político como en el existencial o el sentimental, y sin más solución que el suicidio final.

El lenguaje elegido es depurado, esencial, conciso, hecho de planos y encuadres breves, planos de conjunto y primeros planos; una cámara atenta y distanciada, a menudo fija o en movimientos suaves y funcionales, reproduce con limpieza las líneas estructurales de lo real, los mecanismos y los comportamientos. Lúcido, riguroso, implacable, Dahl elucida la corrupción, la práctica del mercantilismo, las bases de un sistema feudal, latifundista, la relación estrecha entre economía y poder político. El film muestra al desnudo una clase política entre bambalinas, sus compromisos, sus alianzas tácticas, la violencia de sus perros de presa y todo lo que ponen al servicio de la conservación del status y, naturalmente, de sus fines personales; la representación es precisa, plena de riqueza y hace explícito el sentido social de ritos y costumbres. Dahl inserta la materia política en el vivir cotidiano. La política invade la vida entera, está en cada uno de los gestos comunes, del simple paseo por la playa a la asamblea del sindicato, de la visita a los obreros a la comida con los amigos, del trabajo a la velada en el *night-club*. Todo es ocasión de política, la política es práctica y tragedia cotidiana. Gracias a ello podemos comprender que las medidas a medias, que los intentos para cambiar las cosas "desde adentro" y poco a poco, están condenados al fracaso. En el último plano del film encontramos al personaje con una pistola en la boca; esta imagen es seguida por una lenta disolución que se lleva también una esperanza, una ilusión, una vía política, una elección humana.

Brasil, año 2 000, de Walter Lima Jr., *Jardín de guerra*, de Neville de Almeida y *La vida provisoria* de Mauricio Gomes Leite, pueden ser consideradas como

obras menores pero muy significativas del momento actual del "Cinema Novo". La primera es una parábola que utiliza la coartada de la fantaciencia para contar la historia de un hombre que reivindica el derecho al primitivismo. El film, a menudo caótico e inconexo, contiene múltiples referencias precisas a la realidad actual y, en definitiva, la elección de la fábula como medio es una maniobra para evitar la censura. *Jardín de guerra* es una mezcla de lo real y lo fantástico, en la cual se mueven asesinos, terroristas, policías privadas, torturas, y cuyo personaje es una especie de "rebelde sin causa", con bastantes rasgos comunes con los héroes del primer Godard, cuya lucha no supera el plano de la autoconservación física. *La vida provisoria* de Gomes Leite pone en escena un asesinato político en la persona de un periodista, personaje contradictorio, desgarrado entre el afán de "hacer carrera" y sus convicciones personales. Gomes Leite se coloca entre *Tierra en trance* y *El bravo guerrero*, es decir, en el terreno del análisis político en el que la frialdad y el rigor dejan su lugar a lo caótico y el frenesí barroco.

La etapa primitiva del "Cinema Novo" ha sido ampliamente superada. La simple representación, la "denuncia", de una serie de situaciones injustas ha evolucionado hacia la interpretación histórica y antropológica de esas situaciones. De la representación de situaciones límite, la miseria en el nordeste o la favela, se pasó a los problemas ciudadanos que sin abandonar el hambre, la miseria y la violencia cotidiana, intentaban el análisis en profundidad. Una obra muy significativa es *El desafío* de Saraceni (1965), testimonio directo, con-

fesión de impotencia, desfogue rabioso y lírico de un intelectual "progresista" ante la nueva situación del país. Las obras más maduras de los últimos años, de *Tierra en trance* a *El bravo guerrero* parten precisamente del callejón sin salida en que terminaba el film de Saraceni. La elección de este terreno que tiene como sujetos las preocupaciones y contradicciones de la clase media, no tiene como fin la imitación europeizante, culta y pseudointelectual de las burguesías desarrolladas, no es un complaciente "mirarse el ombligo", sino la respuesta a una necesidad concreta, el planteamiento de una hipótesis política y cultural.

El "Cinema Novo" se encuentra actualmente en la encrucijada pues ha llegado a la fase de la reflexión y de la ruptura con sus propias raíces. El lenguaje, que es hasta ahora su mayor adquisición, deberá evolucionar teniendo en cuenta los factores sociopolíticos para comunicar efectivamente con el público (lo que al parecer empiezan a conseguir, a juzgar por los resultados de *Antonio das Mortes* y *Macunaima*). No se trata de establecer la dictadura de una academia a partir de lo ya logrado, es necesaria una proliferación de estilos personales —y para nuestra tranquilidad precisamente esa proliferación se nota en las últimas obras— que impugnen constantemente un concepto de lenguaje, "estadio superior de la conciencia". Por ahora, por sus búsquedas, resultados, proposiciones y soluciones, por la manera como enfrenta el problema de la autonomía del arte y su condicionamiento social, por el modo de relacionar política, cultura, lenguaje y estilo, el "Cinema Novo" es el fenómeno más importante del cine actual.

