milagro del tiempo, que no nos deja apenas atrapar con urgencia lo más querido. Sé bien que el libro leído me ha servido de catalizador para rememorar una etapa importantísima de mi vida. Pero debo decir que Teobaldo A. Noriega —nacido en Guacamayal, Colombia, en 1944—, que es poseedor de un currículo ya envidiable, ha logrado un estudio amplio y preciso sobre un escritor y una obra unida a su biografía imprescindible para cualquier lector de novelas, máxime si éstas están firmadas por un escritor chileno, llamado Carlos Droguett, que, repito, a mi juicio no es lo suficientemente conocido dada la calidad y la garra de sus páginas.

Ahora queda que *La novelística de Carlos Droguett: Aventura y compromiso,* sirva para *comprometer* a los lectores en una *aventura* que a mí se me hace emocionante, clarificadora de por qué Carlos Droguett no ejerció la abogacía para dedicarse al ingrato —y emocionante— oficio de escribir.

JUAN QUINTANA
Matadero, 4
MIGUELAÑEZ (Segovia)

Nuevos apuntes sobre cine brasileño

La situación del cine en Brasil ha mantenido desde sus comienzos una trayectoria bastante diferente a la de otros países iberoamericanos. Su desarrollo industrial, técnico y estético fue más tardío, por ejemplo, que el de Argentina y México, los otros dos centros cinematográficos latinoamericanos de mayor amplitud. A la inversa, su potencialidad actual como industria es la mayor del área, con una producción que se acerca al centenar de películas y se mantiene desde 1971, cuando ascendió por primera vez a 94 largometrajes. Su principal problema para la difusión en el continente es el idioma, ya que Brasil es el único país de la región que habla portugués. Pero esto se compensa, hasta cierto punto, por el hecho de que posee un enorme mercado interno potencial, que supera los cien millones de habitantes y porque, a la inversa de Europa, en la América Latina el doblaje es rechazado en forma unánime.

Estas precisiones económicas, que son inevitables en el costoso arte del cine, implican un desarrollo posible de mayores posibilidades para emprender obras de calidad y empeño expresivo. Sin embargo, no siempre ha sido posible, por parte de los creadores más exigentes en el plano artístico, conciliar sus propuestas con las ambiciosas líneas de la industria, claramente expansionistas. Brasil ha sido el primer país en proponer la creación de un Mercado Común del cine iberoamericano (la última vez, en la reunión realizada en Madrid por todas las cinematografías del continente y España, en septiembre de 1983) y en ese proyecto tendría una posición sumamente favorable, ya que por sí sólo produce casi la mitad de todos los filmes que se hacen en América Latina. A su propio mercado añadiría así, además del área iberoamericana,

los otros países de habla portuguesa, como Portugal, Angola, Mozambique y Guinea Bissau, además de España.

La competencia económica, la expansión industrial y la conquista de públicos populares (notoria a través de la TV) hacen que el espíritu de camaradería y aventura que reinó en el *cinema novo* de los 60, haya desaparecido en gran parte. Personalidades y corrientes distintas se enfrentan entre sí, para esa conquista del público sin olvidar que la historia política del país comunica su realidad, muchas veces conflictiva, en ciertos filmes recientes.

Los comienzos

El cine llegó a Brasil el 8 de julio de 1896, unos meses después de la presentación en París del Cinematógrafo de los Lumière. El nuevo mundo de las «fotografías en movimiento» se presentó en Río de Janeiro con el nombre de «omniographe». Ya en 1907, el entusiasmo por el invento se convertía en un negocio prometedor para los distribuidores mundiales, notoriamente Francia, Italia y Estados Unidos. Ese mismo año, se abrían 22 nuevas salas en Río de Janeiro. El historiador Alex Viany cita a un cronista de la época, Eitor de Souza, que escribía en 1913, en el *Ciné-Journal* de París: «El pueblo brasileño, vivo, curioso, entusiasta, se apasionó de este género de distracción, tan apropiado a su temperamento».

Ese mismo y rápido crecimiento del Brasil como centro importador de películas que entraban libremente y la falta de incentivos para la producción nacional hicieron difíciles los primeros pasos pasos del cine hecho en el país, y —como escribe Gerardo Santos Pereira en su libro *Plano general do Cinéma Brasileiro*—, «transformaron a los propietarios de salas de exhibición en aliados de los importadores y en obstáculo de la expansión de nuestra industria». A pesar de estas desventajas, el primitivo cine brasileño produjo, entre 1909 y 1910, una cifra elevada de filmes: un centenar. Se debe tener en cuenta que en esa época la duración habitual de las películas no excedía los veinte minutos. Ese mismo año, 1910, conoció entre otros intentos de improvisada industrialización, el primer estudio organizado, con platós inaugurados en las calles de Lavradio y Riachuelo por el italiano Giuseppe Labanca.

En 1915, el pionero Antonio Leal (que había realizado en 1903 la primera «actualidad») construyó un estudio con techo y muros de vidrio, de acuerdo a «las más recientes técnicas» (así era el construido por Méliès) para aprovechar la luz solar, ya que entonces no se usaba todavía la iluminación artificial. Allí rodó en 1917 su versión de *Luciola,* de José de Alencar, que obtuvo enorme éxito de taquilla. (La primera «vista» rodada, por Affonso Secreto, databa en 1898). Otros precursores fueron Francisco Serrador y Paulo Benedetti. El primero a partir de 1908, realiza sus *Canciones ilustradas,* más de 50 filmes «parlantes». Los actores se doblaban a sí mismos, ocultos detrás de la pantalla...

Los primeros filmes de ficción de esta época explotaban la violencia. Los crímenes más famosos de la «crónica roja» eran reconstruidos en estudio, en obras que mostraban apuñalamientos, descuartizamientos y estrangulaciones. Antonio Leal produjo en 1906, filmes como *La cuadrilla de la muerte* y prosiguió, entre otros, con O

crime da mala (El crimen de la maleta) en 1909, seguida por *A mala sinistra (La maleta siniestra)*. Francisco Santos dirigió en 1913 el primer largo de importancia, que también reconstruía un asesinato acaecido en un mercado de ganado: *El crimen de Banhados*. La violencia temática, señalan los cronistas del cine brasileño, fue, junto a cierto cosmopolitismo, una de las constantes de su historia inicial.

Ya antes del fin de la primera guerra guerra mundial, que provocó la decadencia del filme europeo «de calidad» —francés, italiano, danés—, sustituido por los americanos, el cine brasileño había descendido hasta casi desaparecer. Era, en general, una industria subdesarrollada, fruto de pequeñas empresas, que no podía competir con la intensa penetración extranjera. Por otra parte, había quedado confinada a los filmes sobre sucesos y crímenes, con pocas obras de ficción, que fueron disminuyendo después de los 16 hechos en 1917. Los primitivos circuitos nacionales, como el de Serrador, que llegó a tener 150 salas, fueron paulatinamente absorbidos por las casas americanas con sus poderosas redes de filiales. Paramount fue la primera, en 1916, y en pocos años completaron las demás sus filiales en todo el país. «En 1924 —escribe Wilson Cunha— de 1.477 filmes censurados en Río, 1.286 eran de origen americano.» Entre tanto la crisis dominaba el cine local desde 1912, con un cierto ascenso por el aislamiento provocado por la guerra. Durante mucho tiempo, el esfuerzo se concentró en centros de provincias, creando un cine regional que alcanzó más tarde caracteres propios como en el caso de Humberto Mauro en Minas Geraes.

El fin del cine mudo

La última década de cine mudo vio el éxito efímero de los interesantes cines regionales, entre los cuales destaca el «ciclo de Cataguaces», que emprende Humberto Mauro: *Primavera da vida* (1928) y sobre todo *Sangue Mineira* (1930) última obra del ciclo, son las primeras etapas de la carrera de este interesantísimo creador, reivindicado en los años 50 por los jóvenes que iban a fundar el *cinema novo*. En San Pablo hay una proliferación de filmes, que finalizará con la aparición del sonoro, mientras paralelamente surgen revistas de cine como *Cinearte* (1926-1942) que mezclaban el nacionalismo y la admiración por el cine americano. Uno de sus fundadores fue Adhemar Gonzaga, luego productor y director de los primeros filmes sonoros, con su compañía *Cinedia*. Desde su revista, Gonzaga preconizaba un cine bien elaborado, más cosmopolita, a la manera de Hollywood. Junto a filmes como *La carne* (1925) y *Sufrir para gozar* (1924) interpretadas por la *vedette* Carmen Santos (que en 1933 funda su propia productora, la Brasil Vita Films) o *Revelación* (1929) de F. J. Kerrigan, nacen algunas obras que sufren la influencia del cine de vanguardia europeo, como *San Pablo, sinfonía de una metrópoli* (1929) de Kemeny y Lustig, visiblemente inspirada en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* de Walter Ruttmann y *Limite*, de Mario Peixoto. Esta última merece una especial atención.

Limite (1929) fue desde sus comienzos un mito cultural del cine brasileño, que pocos vieron después de su época de estreno, pues estuvo perdido hasta hace pocos años. Peixoto, vinculado al movimiento de cineclubes, hizo su única película a los dieciocho años y pareció ejercer un peculiar talento visual y experimental. Según la

leyenda, habría sido admirado por Chaplin, Eisenstein, René Clair y Pudovkin. Probable obra de cine puro, con un juego visual de metáforas, *Limite* fue una pieza aislada que tuvo poca influencia. Humberto Mauro, en cambio, está ahora considerado como el precursor del cine brasileño más auténtico, y fue bandera de los creadores del *Cinema Novo* del 60. Su *Ganga Bruta* (1933, sonorizada con discos) está considerada una de las obras maestras de toda la historia del cine brasileño.

Primera época sonora

La aparición del sonoro debería estimular, en parte, la producción local, pero sin sobrepasar los diez largometrajes por año. El regionalismo descentralizado desaparece y desde entonces (y hasta hoy) los dos ejes de la producción serán San Pablo y Río de Janeiro. Por otra parte, los intelectuales agrupados en el Chaplin Club, se sumaban a las críticas al cine hablado que entonces encabezaban Chaplin en Hollywood y Eisenstein y Pudovkin en Rusia. El grupo, encabezado por Octavio de Faria, Vinicius de Moraes, Plinio Susskind y Claudio Melo, entre otros, escribían: «¡Abajo Vitaphone, abajo Hermanos Warner, abajo todo y todos los que quieren rebajar esa cosa sublime, esa cosa inestimable, el cine!».

Estos ataques, como en todas partes, no bastaron para detener la historia. Tampoco se advirtió, al principio, que el sonido añadía la ventaja de hablar el propio lenguaje, y atraería al cine el rico folklore brasileño. Curiosamente, fueron Mauro y Adhemar Gonzaga quienes abrieron el camino del samba y el carnaval con *A voz do carnaval* (1933), pero su descubrimiento, una joven cantante y bailarina, Carmen Miranda, fue inmediatamente captada por Hollywood, que la transformaría en un símbolo (versión americana) del exotismo carioca. Sin embargo, ese filme fue el arranque de un género característico y fundamental en la primera etapa del cine sonoro brasileño: la comedia carnavalesca. Como se recordará, la idea ya había surgido en la primitiva época muda con las *Canciones ilustradas* de Francisco Serrador. A partir de Mauro y Gonzaga, los productores que advirtieron ese filón del popular carnaval carioca, registraban directamente las fiestas y estrenaban sus filmes apenas terminadas, a veces el mismo Miércoles de Ceniza. Las proyecciones eran acompañadas, en vivo, por cantantes populares.

El veterano Luis de Barros, que había comenzado su carrera cinematográfica en 1915, fue el primero que realizó un filme totalmente sonorizado, *Acabaram-se os otarios* (1929). Pero la *Cinedia* fundada por Adhemar Gonzaga se constituyó en el sello principal de la producción de los años 30. Gonzaga había intentado convertirse en productor de Hollywood y llegó a rodar *Mulher* en los estudios de Artistas Unidos. Luego participó como actor en *Hunger* (1929), dirigida por Olimpio Guilherma, también brasileño. El mismo año otro compatriota, Julio Moraes, rodó *Alma camponesa*. Hay que advertir que en ese período Hollywood realizaba versiones de sus productos en varios idiomas (especialmente castellano), ya que aún no se utilizaba el doblaje ni el subtitulado. Para ello «importó» directores, actores y autores españoles y latinoamericanos. Gonzaga retornó a Río y construyó estudios. Su primera producción fue *Labios sem Beijos* (Mauro, 1930), seguida por *Mulher* (1931)de Octavio

Gabus Mendes y la obra maestra de Mauro, *Ganga Bruta* (1933). El futuro camino se le reveló con *Cousas nossas* (1931), dirigida por un americano, Wallace Downey, que era prácticamente una serie de números musicales y de variedades, casi sin nexo. La introducción técnica del sonido óptico (las anteriores, sincronizaban el mismo en discos, con todos sus inconvenientes) ayudó a consolidar el cine parlante. La ya citada *A voz do Carnaval,* con este sistema, afirmó el género musical. La siguieron los filmes *Alo, Alo, Brasil* y *Estudiantes* (Downey y Gonzaga, 1935). Posteriormente, Gonzaga realiza *Alo, Alo Carnaval* (1937). No hace falta explicar el tema: los títulos son suficientemente claros. La fórmula estaba afirmada: se sucedían las canciones más populares del Carnaval carioca con las estrellas más conspicuas del mismo, de la revista y la radio, como la citada Carmen Miranda (antes de irse a Hollywood), su hermana, Aurora, Almirante, el famoso músico Ary Barroso, Oscarito, la banda da Lua, Mario Reis, etc. La veta de la comedia musical derivará luego al repetirse y hacerse cada vez más rutinaria, en la «chanchada», comedia cómica gruesa, con o sin música que se prolonga hasta los años 50. Hay que advertir que la «chanchada» (sinónimo para los cineastas serios de comedia fácil y comercial), derivó en los años recientes en la llamada «pornochanchada», cuyo contenido tampoco necesita explicaciones.

El filón carnavalesco permitió, al menos, desarrollar una producción fácil y barata. Al *Cinedia* de Gonzaga (que exploró otros temas; el melodrama musical, con *O ebrio* de Gilda de Abreu, 1946; *Bonequinha de seda,* una comedia ligera de Oduvaldo Viana, 1935; la adaptación de novelas con *Pureza,* de José Lins do Rego, 1940) siguieron otras productoras que también construyeron estudios. Carmen Santos, que había trabajado en muchos filmes, incluso *Limite,* fundó en 1935 la *Brasil Vita Filmes.* Esta actriz de origen portugués, ya había coproducido *Límite y Sangue Mineiro* de Mauro. Su primera producción en la *Brasil Vita* fue *Onde a Terra acaba* (Gabus Mendes). Humberto Mauro se asoció con ella, abandonando *Cinedia* y en 1934 realizó tres cortometrajes documentales. En 1935, rodó dos comedias musicales: *Favela dos meus amores* (considerada la primer película que se rodó en los barrios miserables de las colinas de Río o *favelas)* y *Cidade Mulber,* que tenía música de célebre compositor Noel Rosa. Lamentablemente, sus negativos se han perdido.

En 1948, esta singular mujer productora, Carmen Santos produjo, dirigió e interpretó *Inconfidencia mineira.* Años antes, ya había producido un film de Humberto Mauro, *Argila* (1941). Gonzaga y Carmen Santos fueron las personalidades más interesantes de este período, en el campo de la industria, pero como afirma Alex Viany [1], eran apasionados del cine, y aunque crearon estructuras de producción, no cuidaron el decisivo mecanismo de la distribución y exhibición, habitual talón de Aquiles de las cinematografías iberoamericanas.

Otras empresas, como *L'Atlantida* y *Sonofilmes,* se crearon para explotar la comedia musical y la *chanchada,* las más redituables. Entre tanto, un poderoso distribuidor-exhibidor, Luis Severiano Ribeiro, adquirió también *L'Atlantida* en 1947, convirtiéndose en cabeza de grupo que dominaba, a la inversa de los anteriores, todas las etapas del

[1] Autor de «Introdução ao Cinema brasileiro». Ed. Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro 1959, una obra básica. Viany, además de crítico ha sido un director de talento.

negocio fílmico. La competencia extranjera, a su vez, respondía a estas expansiones con una Asociación Brasileña de Cine, la ABC, que unió a todas las distribuidoras filiales de filmes norteamericanos. A esta política no era ajena la poderosa asociación de productores de Hollywood, la Motion Picture of America, siempre atenta a impedir medidas proteccionistas de las cinematografías locales.

O cortiço, de Luis de Barros (1946), la citada *Inconfidencia mineira* de Carmen Santos, que narraba la vida de un héroe nacional, Tiradentes y *Argila* de Mauro, fueron algunos de los pocos filmes ambiciosos de este período. Mauro, con *Argila* y *Canto de saudada* (1952), que el maestro dirigió e interpretó, junto a su familia, en el pueblo natal, Volta Grande, seguía siendo el más sensible cronista de la vida cotidiana y rural brasileña. La precariedad de medios y el poco eco de sus filmes, sin embargo, lo apartaron de un cine en el que había abierto caminos. En años posteriores se apartó de la producción para dirigir el Instituto Nacional de Cine Educativo (INCE), dedicado a formar documentalistas. Si bien muchos de los cortos realizados eran destinados a la propaganda estatal, allí hicieron documentales Lima Barreto (el luego famoso director de *O Cangaceiro),* Pedro Lima *(Nordeste)* y Genil Vasconcellos.

Gloria y caída de la Vera Cruz

Hacia 1950, el director Alberto Cavalcanti, famoso por sus filmes hechos en Francia durante *l'avant garde* de los años veinte *(En rade, Le p'tite Lili),* y en Inglaterra junto a la escuela documental de John Grierson primero y en el largometraje después [2], retornó a Brasil para asumir la dirección de la *Vera Cruz,* ambiciosa productora de San Pablo, fundada con capitales del Banco de Brasil y del propio Estado. Con modernos y amplios estudios, construidos por italianos (los italianos siempre tuvieron un papel técnico, a veces errado, en el cine brasileño, desde sus comienzos), la empresa se proponía planes ambiciosos: diez grandes producciones por año, que distribuiría el sello americano Columbia Pictures. «Un cine brasileño para brasileños» era la divisa, que Cavalcanti trató de imprimir a las películas que dirigió, produjo o supervisó en ese efímero período. El más exitoso fue el citado *O Cangaceiro,* del ampuloso Lima Barreto, un filme que inaugura (aunque con precedentes hasta en el cine mudo) el género dedicado a las aventuras de los *cangaceiros,* bandidos cuasi románticos de enorme influencia en el medio rural. Como *Lampião,* que Glauber Rocha, desde la perspectiva crítica del *cinema novo,* retomará en sus famosos filmes *Deus a o Diabo na terra do sol* y *Antonio das Mortes. O Cangaceiro,* era una especie de western folklórico con decorados de Carybé y una música popular que llamaron la atención mundial por su vigor pintoresco.

Pero en la *Vera Cruz* se hicieron otros filmes ambiciosos y quizá más auténticos y profundos. *Caiçará* (Adolfo Celi), *Terra é sempre terra* (Tom Payne); *O Canto do Mar,* del propio Cavalcanti y *Sinhá Moça,* de Tom Payne y Oswaldo Sampaio. Pero las fallas

[2] Cavalcanti realizó cortometrajes como *Coalface* dentro de la escuela documental británica. En el largometraje dirigió numerosas obras, entre ellas el famoso episodio del ventrílocuo en el filme *Al morir la noche* (1945) y un Dickens admirable: *Nicholas Nickleby.*

de estructura de la *Vera Cruz* la llevaron pronto a la ruina, pese a los esfuerzos bienintencionados de Cavalcanti. Y su contrato de distribución mundial con la Columbia tampoco funcionó en la práctica. Desde el primer momento podía advertirse que la cuantiosa inversión productiva no se apoyaba en bases sólidas para el desarrollo de su intención industrial: fallaba en su parte comercial, en el estudio del mercado de distribución y exhibición, que como el mismo Cavalcanti reconocía más tarde, tuvo enemigos poderosos, «en una campaña... accionada básicamente por los dirigentes de la industria cinematográfica norteamericana, que deseaban destruir mi objetivo».

Estos obstáculos y la ignorancia de las reglas básicas de la comercialización, no advertidas por los poderosos industriales paulistas que financiaron la *Vera Cruz;* los errores cometidos por ciertos «técnicos» italianos que construyeron los enormes estudios con fallos estructurales; la inexperiencia de los propios brasileños y cierto snobismo que quería calcar modelos extranjeros, hicieron fracasar los esfuerzos de Cavalcanti, que intentaba un cine de calidad y raíz vernácula. Pero, asimismo, si fracasaba el gigantismo de *Vera Cruz,* también el tiempo de la *chanchada* y el carnaval agotaba sus limitados objetivos.

Nuevos cineastas, con concepciones distintas de la realidad y de la misma estructura del filme, iban a irrumpir entre los restos empobrecidos de la industria moribunda. el primer Congreso Nacional del Cine Brasileño, en 1952, recogía por su parte la influencia de las asociaciones de productores y técnicos, con inquietudes a las cuales no eran ajenos críticos e intérpretes. También se discutía en el Parlamento el proyecto de creación de un Instituto Nacional de Cinematografía, oficial, que elaboraba una comisión presidida por Cavalcanti. Un espíritu nacionalista impulsaba ya el estudio de una política fílmica. Un espíritu que aún prosigue y se expande, más allá de diferencias políticas e ideológicas, estéticas o personales.

La aventura del Cinema Novo

El análisis de la realidad, el acercamiento revolucionario a los problemas sociales, culturales y políticos, fue el punto de arranque de la nueva «escuela», cultivada en los cineclubes, en el conocimiento de los grandes escritores nacionales y en la crítica desmitificante del pasado.

El verdadero precursor y catalizador de este nuevo cine, que se desarrolló en los años sesenta, fue el joven paulista Nelson Pereira dos Santos, que en 1955 realizó y produjo *Rio 40 graus,* penetrante fresco de un día en la ciudad, desde las elegantes playas de Copacabana hasta el delirio del fútbol, sin olvidar la miseria colorida de las *favelas.* Antes, el crítico e historiador Alex Viany, en *Agulba no palheiro* (1953) y *Rua sem sol* (1954) avizoraba el cambio con un realismo social, pero el filme de Nelson Pereira dos Santos fue la auténtica ruptura. «El filme era revolucionario —escribió Glauber Rocha— para y dentro del cine brasileño. Ha subvertido los principios de la producción. Realizado con un millón ochocientos mil cruceiros, lanzaba a un nuevo director de fotografía, Helio Silva, tomaba a las gentes de la calle, entraba en los decorados naturales, evocaba las obras de Rossellini, De Sica o de Santis; la técnica no era necesaria, porque la realidad estaba allí para mostrarse, sin el disfraz de arcos,

difusores, reflectores y objetivos especiales. Era posible hacer filmes en Brasil, lejos de los estudios babilónicos. En el momento mismo en que muchos jóvenes se liberaban del complejo de inferioridad y se decidieron a convertirse en directores brasileños con dignidad, este ejemplo probaba que podían hacer cine *con una cámara y con una idea. Rio 40 graus* era el primer filme brasileño verdaderamente comprometido (...)»

Tras este filme, Nelson Pereira dos Santos realizó *Rio zona Norte* (1957), que debió ser la segunda parte de un tríptico sobre la antigua capital. Luego dirige *Boca de Ouro* y *Mandacaru Vermelho,* dos obras realizadas en condiciones poco propicias. En realidad, la segunda fue improvisada sobre el terreno (el árido Nordeste) cuando se disponía a rodar *Vidas secas,* la gran novela de Graciliano Ramos. Pero después de muchos años llovió en el desértico *sertão* y el proyecto hubo de suspenderse y ocupar heroicamente en equipo para intentar otra cosa. *Vidas secas,* que señala la madurez y el punto más alto del ya floreciente *cinema novo,* se realizaría en 1963. Nelson, a quien sus compañeros gustan llamar el «padre del cinema novo», tenía entonces treinta y seis años.

Vidas secas ubica su relato en el árido y paupérrimo Nordeste de Brasil, tierra del *sertão,* donde el hambre y la sequía obligan a emigrar a familias enteras hacia el sur, o a errar sin destino por el desierto implacable, dominado aún por una economía feudal. Este filme admirable se basa en la clásica novela de Graciliano Ramos, ya citada, pero contiene un estilo ascético y veraz, conmovedor y trágico, que pertenece el cineasta por derecho propio.

Pero ya entre 1959 y 1960 se producen los primeros pasos del *Cinema novo.* Linduarte Noronha realiza *Aruanda;* Roberto Pires *Redençao;* Paulo Cesar Saraceni y Mario Carneiro *Arraial do Cabo* (mediometraje). Joaquim Pedro rueda su corto *Couro de gato* en 1960. En 1961, Trigeirinho Neto rueda *Bahia de todos os santos* y Roberto Pires *A grande feira.* La efervescencia estudiantil se traslada al cine: la Unión Nacional de Estudiantes produce *Cinco vezes Favela* en 1962, que integra cinco cortos, entre ellos el citado *Couro de gato.* El *Cinema Novo* estalla en todas partes: Ruy Guerra debuta con *Os cafajestes;* Paulo Cesar Saraceni realiza *Porto das Caixas;* Glauber Rocha, en Bahia, hace su primer largometraje, *Barravento;* Roberto Farias dirige *Assalto ao trem pagador.* El actor Anselmo Duarte obtiene la Palma de Oro en Cannes con *O pagador de promessas,* que si bien no se emparenta con el estilo del nuevo cine repercute sobre el movimiento en la crítica internacional.

El mismo año que *Vidas secas,* 1963, Ruby Guerra realiza *Os fuzis,* Carlos Diegues *Ganga Zumba,* Joaquim Pedro de Andrade *Garrincha, alegria do povo* (documental sobre el famoso futbolista) y Glauber Rocha *Dios y el Diablo en la tierra del sol,* que también publica su libro *Revisión crítica del cine brasileño,* lúcida, turbulenta y fundamental exposición de las metas del nuevo cine.

Glauber Rocha

Si Nelson Pereira dos Santos era la conciencia y el «padre» joven del *cinema novo,* Glauber Rocha fue su profeta iluminado, contradictorio, revulsivo. Había nacido en Vitoria da Conquista, Bahia, en 1938; conectado con los medios estudiantiles, teatrales

y culturales de Bahía, Rocha ejerció la crítica y tras un corto documental sobre la ciudad, dirige a los veintitrés años su primer largometraje, *Barravento,* lírica y violenta descripción de la vida de los pescadores de la región. *Dios y el Diablo...* (1963), obra barroca hasta la exasperación, mezcla la leyenda y la realidad social del Nordeste brasileño, entrecruzando las vidas de un *cangaceiro,* un profeta religioso y mesiánico y un «cazador» de bandidos, Antonio das Mortes, que será el protagonista de su famoso film homónimo. La alienación mística, el bandolerismo impulsado por la miseria y la opresión feudal de los «coroneles» de las fazendas (haciendas). Estos temas y personajes confluirán precisamente en la figura sincrética de *Antonio das Mortes* (el film, de 1959, se llamaba en Brasil *O dragao de maldade contra o Santo guerreiro),* donde el antiguo matador de cangaceiros se convierte en un oscuro vengador social. El mundo primitivo y feroz que otorga a estos filmes de Rocha su poesía bárbara y su barroquismo elaborado no es, sin embargo, según su autor, una simple elucubración estética, sino el resultado de una realidad social tan angustiosa como delirante en sí misma: la violencia de América Latina engendrando sus propias substancias de opresión, de antiguos y nuevos colonialismos. No en vano Rocha tituló uno de sus ensayos manifiestos sobre el cine «La estética del hambre».

Antes de *Antonio das Mortes,* Rocha realizó *Terra em transo* en 1967, una obra que en forma lírica y siempre barroca mostraba los mecanismos políticos que manipulan a las masas enajenadas. Más tarde (Rocha abandona Brasil poco después, por sus dificultades con la dictadura militar instaurada en 1964), rueda en Africa *El león de siete cabezas* (1970), en España *Cabezas cortadas* (1970), trágica y hermética visión de las dictaduras universales; *Cáncer* (1969) en Cuba, y otros filmes inconclusos. Regresa luego a Brasil, donde emprende un gigantesco documental de archivo, *Historia de Brasil.* En 1980 dirige *A idade da Terra,* confuso y delirante suma de sus obsesiones visuales. Murió prematuramente en 1982, tras contraer una enfermedad en Portugal mientras preparaba un nuevo filme.

Transición

Cabe anotar que los protagonistas del *Cinema Novo* tuvieron una actitud de reivindicación de lo nacional y popular. «En el campo de la cultura —escribe el historiador alemán Peter Schumann— rompieron con las estructuras establecidas, aunque en el aspecto político se ubicaran dentro del marco trazado por el sistema liberal-democrático». Cronológicamente, el comienzo y maduración del *cinema novo* coincidió con el último gobierno constitucional de Brasil, encabezado en su última etapa por Jango Goulart. Pero en 1964, un golpe de estado militar derroca a Goulart con el pretexto de la mala situación económica y el «peligro» de un vuelco a la izquierda y hasta el comunismo. El régimen militar encabezado por Castelo Branco impuso una fuerte censura, entre otras medidas represivas. Gradualmente, los cineastas tuvieron que ajustarse a esta nueva situación con obras donde la alusión reemplazaba a la denuncia directa. *O desafio* (1967) de Paulo Cesar Saraceni, planteaba la crisis ideológica de un joven intelectual frente a la ya larga o institucionalizada dictadura, mientras *Macunaima* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, era una epopeya

satírica y mitológica que en esa clave simbolizaba los conflictos de la sociedad moderna y la lucha de Brasil contra los colonialismos. El filme se inspiraba en una famosa novela de Mario de Andrade, uno de los fundadores del movimiento literario modernista de los años veinte, que estalló con exposiciones, manifiestos y una publicación llamada *Revista de Antropofagia,* la más radical de todas. Preconizaba —y éste es el tema clave de *Macunaima*— que los brasileños debían defenderse de la expoliación y colonización extranjera devorando simbólica pero activamente la influencia extranjera, así como los indios habían comido a los primeros colonizadores.

Sin embargo, se seguían produciendo filmes que proseguían la búsqueda de la realidad; el documental, que había estado en los primeros ensayos del movimiento, obtiene uno de sus mejores logros con *Maioria absoluta* (1964) de Leon Hirazman, que el año siguiente pasa al cine de ficción con *A falecida.* Ese mismo año, 1965, trae novedades a la estructura del cine: se crea el Instituto Nacional de Cinéma; se organizan cursos de cine en Brasilia (donde Nelson Pereira dos Santos fue profesor en uno de sus largas pausas sin rodar), y Glauber Rocha publica su famoso ensayo-manifiesto: «Una estética del hambre». Se crea también una cooperativa de distribución del *cinema novo.*

Algunos realizadores se vuelcan a las grandes obras literarias brasileñas: Joaquín Pedro de Andrade rueda *O padre e a moça,* inspirado en un poema de Drumond de Andrade; Roberto Santos adapta el mismo año (1966) la novela de Guimaraes Rosa *A ora e a vez de Augusto Matraga;* Walter Lima Jr. filma *Menino de engenho* (1965) de Jose Lins do Rego; entre tanto, Carlos Diegues realiza *A grande cidade* (1966) y una serie de jóvenes, como el ahora renombrado Arnaldo Jabor, realizaban una serie de documentales, como *O circo,* del mismo Jabor; *Subterraneos do futebol,* de Maurice Capovilla y *Viramundo,* de Gerardo Sarno. Todos ellos pasaron luego al cine argumental.

Según Paulo Antonio Paranagua [3], el cinema novo «no muere de muerte natural, no se ahoga; estalla bajo la presión de una nueva realidad, muy dura». (...) «Se presentaba como un cine político, revolucionario, popular, cuando de hecho expresaba las contradicciones de la pequeña burguesía radicalizada, que aspiraba a tender un puente entre la masa desheredada y una burguesía nacional en la cual se confiaba para dirigir el proceso de emancipación». No puede negarse, sin embargo, la importancia de esta experiencia inacabada, «que no lo es únicamente por sus debilidades, sino por la evolución global del Brasil, al margen de la cual no hay descolonización cultural durable en continuidad».

Dentro de esta crisis llama la atención el rigor y la pureza de mirada de Nelson Pereira dos Santos, que evoluciona de sus obras iniciales a otras más elípticas, donde la «irracionalidad» es también crítica: en *Asylo muito louco* (1970), filme admirable que muestra la vida en un manicomio de una región subdesarrollada (a fines del siglo pasado); en *Como era gostoso o meu francés* (1971), que retomaba irónicamente el tema de la antropofagia cultural del modernismo a través de una historia ubicada en los tiempos de la conquista: un francés, confundido por los indios con los portugueses, es adoptado por la tribu y, finalmente, comido. *Tenda dos milagres* (1976), por su parte,

[3] En «Les cinémas d'Amerique Latine», obra colectiva. Ed. L'Herminier, Paris 1981.

encara la relación entre las tradiciones negras de la magia y el racismo blanco. *O amuleto de Ogum* (1974), había explorado también las influyentes relaciones del pueblo brasileño con el sincretismo religioso que se inició con los ritos introducidos por los esclavos negros llegados de Africa.

El «boom» económico (1969-1980)

Las etapas más duras y represivas de los gobiernos militares que se suceden desde 1964, se manifiestan en el cine por dos caminos diversos: por una parte, el impulso oficial dado a la producción de «entretenimiento y calidad», más o menos evasivo, y por la otra, el nacimiento de una generación joven que —a la manera freudiana— ataca al padre, el Cinema Novo, como elitista y aristocrático, paternalista. Su alternativa es un cine marginal, la mayor parte de las veces hecho en 16 mm., con pocos medios, donde reinan la indiferencia, la agresividad, el suicidio, el mal gusto deliberado. El director del primero de estos filmes, *O bandido da luz vermelha* (1969), Rogério Sganzerla, definía así la actitud desesperada y pesimista de esta corriente: «Cuando nada se puede hacer, uno se degrada o se ridiculiza a sí mismo». Este cine marginal, semejante al «underground» americano pero con rasgos muy brasileños, fue denominado también, por sus autores, «el cine de la basura».

Algunos títulos son ya reveladores: *Betty Bomba a exhibicionista* (Sganzorla, 1969); *Matou a familia e foi ao cinema* (Julio Bressans, 1969); *Perdidos e malditos* (Gerardo Veloso, 1970); *Gamal, delirio do sexo* (Joao Batista de Andrade, 1970); *Bang, Bang* (Andrea Tenacci, 1970). Sus mejores cualidades fueron la irreverencia y la crítica de las estéticas vigentes, aunque tendía a la confusión desorientadora; tampoco ofrecía un lenguaje nuevo, sino más bien una ausencia, un desprecio por las formas, a la inversa del compromiso social y la búsqueda de nuevos lenguajes del *cinema novo*. Frente al público, la incomunicación sufrida por éste y la ausencia de nuevas propuestas, provocó en 1970 la resurrección de la mediocridad comercial de la *chanchada* con un nuevo ropaje (o más bien con una ausencia de ropaje), para vender el producto: la *pornochanchada*. Esta era, en realidad, una clase de comedia pseudoerótica, más bien grosera y alusiva (porque el desnudo total estaba prohibido) y tuvo un enorme éxito comercial.

Entre estos márgenes (tolerados pese a la censura oficial), quizá porque no corroían en absoluto el sistema, se inicia la consolidación del cine industrial impulsado desde el Estado. En 1972 se reúne un Congreso Nacional de la Industria Cinematográfica Brasileña, donde todos los sectores plantean sus derechos. Los cambios en el mercado se resumen en tres medidas: el aumento de la cuota obligatoria de filmes brasileños hasta 140 por año; un billete estándar de taquilla para disminuir la evasión en la misma; la distribución de la producción brasileña a cargo de Embrafilme. Esta empresa oficial, que había absorbido al antiguo Instituto de Cinematografía, tiene atribuciones muy extensas, ya que además le corresponde llevar a la práctica las iniciativas del Consejo Nacional de Cine (CONCINE), formado por los organismo federales del Estado y de la iniciativa privada, y de ese modo controlar, fomentar la

producción, distribuir filmes y coproducirlos, fiscalizar la explotación cinematográfica y el cumplimiento de las leyes de protección.

Aparentemente, esta estructura fuertemente estatista, estuvo inspirada por objetivos caros a los miembros de la industria, en su proyecto intervinieron Roberto Farias (cineasta y primer director de Embrafilme), Luis Carlos Barreto (productor por antonomasia del *cinema novo)* y otros directores, como Walter Hugo Khouri, un cineasta de San Pablo que siempre estuvo apartado de las corrientes citadas e hizo una serie de películas de estilo intimista influidas por Bergman y Antonioni. Esta organización cambió la perspectiva de la industria y se tiende a un cine de calidad pero espectacular, accesible, cuyo éxito más notorio fue *Doña Flor y sus dos maridos* de Bruno Barreto. Con ello, llega al cine la filosofía del «milagro económico» brasileño: un capitalismo nacional, expansivo, pero so capa muy relacionado con las multinacionales. Los resultados fueron espectaculares y también algo ambiguos: en 1978 se hacen 101 películas, cifra que se mantuvo, con algunos altibajos, hasta estos años. La calidad media aumentó y el trato entre el Estado y los productores se cumple: aquél aumenta sus medidas de protección y éstos realizan un cine espectacular, a veces de real calidad y profundidad, pero sin temas demasiado conflictivos, salvo excepciones. Ejemplos fueron la citada *Doña Flor y sus dos maridos* (Bruno Barreto, 1976), basada en la novela de Jorge Amado; *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976), que trataba de una devastadora *vampiresa* mulata y esclava, de la época colonial. Arnaldo Jabor realiza *Tudo bem* (1977), una irónica comedia delirante, que marca otra línea crítica a través de la sátira. También hay indicios de una nueva forma de tratar temas políticos, referidos a épocas pasadas; entre ellas *Coronel Delmiro Guveia* (1977), de Geraldo Sarno; o *Morte e vida Severina* (Zelito Viana, 1977), que tuvo problemas por la censura, al tratar en tono seudodocumental la miseria campesina.

En años sucesivos, Carlos Diegues (otro de los iniciadores del *cinema novo,* realiza un entrañable filme sobre la vejez, *Chuvas de verano* 1977), premiado en Huelva en 1978, y *Bye Bye Brasil* (1979), especie de gran caleidoscopio del interior inmenso del país a través de una *troupe* ambulante. Ya se ha citado *Tenda dos milagres* de Pereira dos Santos. Este dirigió en 1980 un filme de gran éxito, *Na estrada da vida,* itinerante historia de dos cantores populares. En 1984 ha terminado *Memorias da carcere,* basado en un libro de Graciliano Ramos, fruto de un diario escrito en la prisión, donde estuvo después de la insurrección militar comunista de 1935. Aunque el gran escritor no era de esa filiación fue encarcelado al igual que otros intelectuales. Graciliano perdió todas sus notas y recompuso sus memorias años después, cuenta Pereira dos Santos. «Creo que el filme —dijo el director Pereira dos Dantos a este autor— también participará de la visión del libro: la cárcel es una metáfora de la sociedad. Ayuda a contar una historia, porque en la cárcel están todos: el intelectual, el profesor, un militar, un obrero, un estudiante, una mujer... Todos en un pequeño espacio que permite observar el comportamiento de cada uno, específico, la naturaleza de cada uno, que no se puede ocultar. Asimismo, se podrá observar el comportamiento de clases en Brasil, sus relaciones esenciales, como en un psicoanálisis desnudado...»

Otro de los fundadores del *cinema novo,* Joaquim Pedro de Andrade, ha realizado en los últimos años dos filmes que entroncan con la literatura: *Guerra conyugal* (1974)

y *Homen do pau do Brasil* (1982), basado en uno de los grandes escritores del modernismo del 20, Oswaldo de Andrade. En cuanto a otro de los fundadores, Rui Guerra, ha rodado casi siempre fuera del Brasil: *Sweet Hunters* en 1968, *Mueda, memoria e massacre* (1980), rodada en Mozambique y, recientemente, *La Eréndira,* de García Márquez, que filmó en México.

En los últimos años, la suavización de la censura (que acompañó a las medidas de democratización gradual del presidente Figueiredo), ha vuelto a dar vigor a un cine militante, a veces relacionado con los sindicatos. Filme como *Huelga* (Andrade) o *Acidente de trebalho* (Tapajos), son un ejemplo. Y un veterano del *cinema novo,* Leon Hirszman, se ha sumado a este nuevo interés por la situación obrera con el espléndido *Eles nao usam black-Tie* (1981), que narra la historia de una familia durante una huelga. Los temas políticos e históricos aparecen en filmes como *Gaijin,* de Tizuka Yamasaki, una directora de origen japonés, que narra la llegada y opresión por los propietarios, de unos grupos de inmigrantes nipones que llegan a la zona de San Pablo en el último tercio del siglo pasado. La misma Tizuka Yamasaki ha realizado en 1982 *Parahyba Mulher Macho,* fascinante filme que narra, con toques feministas, la historia de una mujer maestra y de costumbres «modernas» en medio de las luchas políticas, a fines de los años 20, que precedieron a la dictadura de Getulio Vargas. Roberto Farias (otro veterano del nuevo cine y posteriormente director de la Embrafilme) retornó al cine practicante con *Pra frente Brasil* (1983), un tema muy urticante que provocó el retraso de su estreno en Brasil: trata en forma de historia de acción el drama de los «desaparecidos» políticos, irónicamente alternada con imágenes del Mundial de Futbol... Jorge Bogdansky, revelado en 1974 con *Iracema* (codirigida con Orlando Senna), dirigió en 1982 *Tercer milenio,* insólito documental de un senador que recorre las tribus más recónditas de la Amazonia haciendo proselitismo político. *Pixote* (1980), de Héctor Babenco, fue una descarnada visión de la niñez abandonada y destruida en los reformatorios. El mismo Babenco (que es de origen argentino), ha realizado en 1984 *El beso de la mujer araña,* sobre la novela de Puig.

Hay que citar que en 1979, se fundó una cooperativa de cine formada por directores tan prestigiosos como Pereira dos Santos, León Hirszman, Roberto Farias, Gustavo Dahl, Zelito Viana, Hugo Carvana (actor y director interesante, que satiriza aspectos de la picaresca urbana, como en *Locuras de una radio pirata),* Eduardo Escorel y Cosme Alvez Neto, entre otros, que intenta una nueva vía para difundir su cine: ingresar en el sector de la exhibición, comenzando por 27 salas. Es una iniciativa interesante, que podría romper el problema principal del cine más independiente: la dificultad de exhibición.

En suma, y pese a lo extraño del maridaje entre el antiguo y romántico (en términos económicos) *cinema novo* y el expansionismo actual de la Embrafilme, empresa oficial pero orientada en realidad por los propios productores, el panorama actual de la cinematografía brasileña sigue siendo muy vital y lleno de posibilidades. Como el Brasil mismo, es un mundo contradictorio y paradójico. Frente al espíritu de «O Globo» (una de las poderosas empresas de televisión que ya derrama sus telefilmes por toda América Latina), aún lucha lo mejor del espíritu creador de algunos cineastas insobornables. Un ejemplo es el último filme de Nelson Pereira dos Santos, el padre

Escena de O Cangaçeiro, *de Lima Barreto. Año 1953.*

del ya lejano *cinema novo: Memorias da cárcere,* que se ha proyectado este año en Cannes y Huelva. Una obra espléndida, tan conmovedora como lúcida. Pero quizá es sintomático que Nelson, pese a su larga carrera de grandes filmes, nunca se ha enriquecido con su profesión.

JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU
Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha.
28013 MADRID