

diabo y *O dragão*, que tratan de la vida de jubilados como él mismo hizo en su película:

Lo que había en ese cine es aquello que Hélio Pellegrino [...] me dijo en cierta ocasión, saliendo de una película de Glauber: «Este filme golpea en la yugular de la brasilidad». Eso fue lo que hizo realmente el Cinema Novo, crear la posibilidad de pensar en un cine que fuera un espejo de la brasilidad.

¿Cómo se concibe lo nacional sin nacionalismo? ¿Cómo es que los cineastas de hoy, viniendo de clases sociales privilegiadas, distantes del sertón árido que enfocan y sin el proyecto político como hilo de ligazón con él, se relacionan con su objeto? Alfredo Bosi decía que «la cultura erudita quiere sentir escalofrío frente a lo salvaje» (1992), y esa atracción por lo exótico y lo diferente, como algo *chic*, podría en cierta medida ser atribuida a los cineastas. A pesar de todos los cambios que sufrió, Brasil sigue siendo un país de división social injusta y de abismo entre las clases, lo que obviamente se transparenta en las diversas generaciones culturales del país y en la manera en que se interrelacionan. Pero si hay un deslumbramiento ante lo diferente, hay también sin duda solidaridad –lo que difiere mucho de la postura paternalista de otrora, cuyo resultado era frecuentemente el cine o el arte populista, de un alto grado de manipulación y distorsión. Los cineastas de hoy, mucho menos ambiciosos que los del pasado (nadie aspira a una revolución o a la fundación de un arte nuevo), parecen estar simplemente observando y registrando a una población generalmente excluida de los medios culturales eruditos (de la clase alta y/o intelectualizada), permitiéndole expresarse a su modo. En ese proceso, el antiguo deseo de denuncia da lugar a una actitud respetuosa en relación a la cultura popular, una actitud no política sino *políticamente correcta*. De esta manera, formas de arte popular como la literatura de cordel o los cantos religiosos, aparecen en esos filmes de manera más directa, sin la mediación interpretativa del «intelectual orgánico» –concepto de Gramsci que tanto inspiró a Glauber y a otros directores del Cinema Novo.

He aquí cómo Marilena Chaui explica el ideario gramsciano que predominaba en la época del Cinema Novo:

En la perspectiva gramsciana, lo popular en la cultura significa la transfiguración expresiva de realidades vividas, conocidas, reconocibles e identificables, cuya interpretación por el artista y por el pueblo coinciden. Esa transfiguración puede ser realizada tanto por los intelectuales ‘que se identifican con el pueblo’ como por aquellos que salen del propio pueblo, en calidad de sus intelectuales orgánicos.

No es difícil recordar cómo el pueblo aparecía en los tres primeros grandes filmes de Glauber: *Deus e o diabo na terra do dol*, *Terra em transe* y *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Era, casi siempre, una masa de zombis, en una especie de trance permanente, entregada a cantos religiosos repetitivos e hipnóticos, confiando su destino a un líder mesiánico de intenciones dudosas. Era el intelectual de clase media –en la famosa definición de Jean-Claude Bernardet en *Brasil em tempo de cinema*– que se encargaba de interpretar la voluntad del pueblo. Un ejemplo célebre es la escena de *Terra em transe* en la que el poeta y periodista Paulo Martins tapa la boca de Jerónimo, el líder sindical, en cuanto exclama: «¿Estás viendo lo que es el pueblo? ¡Un imbécil, un analfabeto, un despolitizado! ¿Ya pensará Jerónimo en el Poder?».

En lugar del «pueblo» de Glauber, siempre incapaz de un discurso articulado y coherente, filmes como *Crede-mi* (De Bia Lessa y Dany Roland) y *Central do Brasil* prefieren dar el micrófono al pueblo para que él mismo se manifieste. La interpretación de la voz popular no parece ya necesaria. Evidentemente, el discurso que provee de tales manifestaciones nada tiene de político, lo que sin embargo no lo vuelve menos digno de crédito. En el inicio de *Crede-mi*, por ejemplo, un narrador se presenta en la figura de un anciano (popular), que comienza a contar la génesis del mundo según la Biblia, como si Dios fuera un pariente suyo:

Y hay una página que dice así: Cuando Dios Padre hizo los cielos, con todos los planetas... Ahora, en el segundo día Él hizo la Tierra y en el tercer día Él creó todos los bichillos que existen en la faz de la tierra.

La narrativa se desenvuelve a partir de sus palabras (aunque no se refiera a ellas) y, de tiempo en tiempo, el viejo reaparece anunciando: «Y hay una página que dice así»: entonces una nueva parte del filme se inicia. El viejo está desdentado, arrugado, es evidentemente pobre, y su lenguaje es alterado y gramaticalmente incorrecto. Pero su pobreza y probable ignorancia o analfabetismo no lo desautoriza en cuanto que narrador de la historia. Al contrario, la filmación y el montaje se destinan a conferir autoridad y eficacia a sus palabras.

Central do Brasil se abre con imágenes extravagantes, la primera de ellas de una mujer analfabeta (que los créditos la revelan, en realidad, como la ex-presidiana Socorro Nobe, a quien Walter Salles ya dedicó un documental), que dicta una carta a alguien. En primer plano cerrado, la mujer con el rostro bañado en lágrimas solloza el mensaje de la misiva para su compañero que está en prisión:

Querido, mi corazón es tuyo. No importa lo que hayas hecho. Te amo. Todos esos años que vas a estar encerrado ahí dentro, yo también voy a estar encerrada fuera esperándote.

A éste le siguen otros planos cerrados de personas dictando cartas, nítidamente populares ignorantes, que evidencian la situación injusta de un país que tiene analfabetos pero que no hacen un discurso político en sí. Simplemente hablan, tienen derecho a la voz, sin interpolación de un narrador interpretativo.

Cultura popular y religión

Cuando se trata de cultura popular, la religión es el elemento que inmediatamente emerge como orientador del comportamiento general. Así, es inevitable que la religión o las varias religiones populares aparezcan profusamente en los nuevos filmes. Mientras tanto, la religión como «opio del pueblo» o la religiosidad como consecuencia directa de la miseria, ideas fuertemente presentes en los filmes de Glauber (sobre todo en la primera fase de *Barra-vento* al *Dragão*, desaparecerán del cine brasileño contemporáneo.

En películas como *Crede-mi*, *Central do Brasil*, *Baile perfumado*, *A guerra de Canudos*, *Corisco e Dadá* y otros más, la religión popular (en el Brasil se caracteriza por un amplio sincretismo y por la adoración de personajes mesiánicos y a veces laicos) es un elemento cultural que debe ser respetado como cualquier otro. Vale la pena recordar cómo Marinela Chaui relacionaba cultura popular y religión hace cerca de dos décadas, expresando el ideario típico del Cinema Novo:

Para los pobres, que no podían usufructuar los beneficios de la ciencia (particularmente la medicina), ni soportar la idea de que su miseria es racional, la búsqueda de religiones que responda a angustias vitales se vuelve imperiosa. Migración y aislamiento, dolencia y desempleo, pobreza y falta de poder conducen de una religión popular tradicional a otra de masas (1989).

Marinela completa, interpretando la llamada a la religión como mecanismo compensatorio de la miseria:

La adhesión a la religión popular urbana (de masas) es un esfuerzo hecho por los oprimidos para vencer a un mundo sentido como hostil y persecutorio. La religión ofrece orientación para la conducta en la vida, sentimiento de comunidad y saber sobre el mundo, compensando la miseria con un

sistema de «gracias»: curación, empleo, regreso a casa del marido o de la esposa infiel, del hijo delincuente, de la hija prostituida, el fin del alcoholismo [...] Las demandas no son hechas porque se «escoge» la vía religiosa sino porque en el presente se sabe que no hay otra vía.

Se trata, como se ve, de una religiosidad sustitutiva, en una interpretación cuyo carácter simplista la propia Marilena reconocía y que hoy ha perdido todo sentido, por lo menos en lo que se refiere al cine. En los nuevos filmes, la religiosidad de ninguna manera aparece como consecuencia directa de factores económicos. La pobreza no aparece como una condenación a la religión y a la abolición de cualquier posibilidad de placer y de alegría. La religiosidad aparece como una opción cultural entre otras, y por lo demás, rica e interesante.

Obsérvese los registros documentales de las procesiones de *Crede-mi*, o de la fiesta religiosa de *Central do Brasil*, o incluso la misa rezada por Lampião junto con su banda, interés antropológico, tal vez, interés estético y fascinación respetuosa en último análisis por parte del narrador actual.

Popular y erudito

En el cine de los años 60 la combinación de la cultura popular y la erudita se hacía eco, a un tiempo, de los principios del intelectual orgánico de Gramsci y de los mandamientos democráticos de la vanguardia brasileña, que intentó en un solo movimiento, desestabilizar la cultura erudita y valorizar la cultura popular. Tal proceso merma todo el Cinema Novo, como bien lo comprendió Randal Johnson en el capítulo «Modernismo e Cinema Novo», de su *Literatura e cinema* (1982).

En los campos de la literatura y de la música, Glauber Rocha se cansó de fundir lo popular y lo erudito. Guimarães Rosa y Euclides da Cunha se mezclarán con el cordel, Villa-Lobos y Bach se unirán a los romances del sertón, fortaleciendo la propia estructura de *Deus e o diabo*. En ambos campos se hacía evidente en qué medida el arte erudito era interpretativo en relación a lo popular, dándole dirección y sentido, y en qué medida se buscaba con eso eliminar de la expresión puramente popular su estrechez conformista y su ingenuidad cargada de elementos «reaccionarios». Hay incluso una música «intermediaria» —el romance entonado por Sergio Ricardo— que estructura la narrativa del filme y cuyos versos fueron compuestos por el propio Glauber a partir de canciones populares nordestinas, que adquieren de este modo una significación política.