

Una vez más, *Crede-mi* nos ofrece el proceso inverso; es el pueblo lego, del interior de Ceará, quien declama el texto de la novela extremadamente erudita de Thomas Mann, *El elegido*: el pueblo iletrado se apropia del texto culto dándole su propia interpretación. En el mismo sentido, en *Baile perfumado*, un vendedor ambulante adquiere una cámara con la que pretende filmar a Lampião, «el rey de los *cangaceiros*», y finalmente es Lampião quien usa la cámara para todas las primeras imágenes del filme. También aquí, es el pueblo marginal quien se apropia del instrumental de la clase dominante.

En *Crede-mi*, música popular y erudita corren paralelas, sin mezclarse. Una corresponde, por decirlo así, a la realidad del objeto filmado, la otra a los sentimientos despertados en los autores/narradores del filme por dicha realidad. Música subjetiva y objetiva no se mezclan, no se relacionan, pero se respetan mutuamente. La interpretación, si existe, se encuentra al nivel del filme, no de lo real, no pretende interferir en lo real, mucho menos transformarlo, como era la intención del Cinema Novo, animado, al menos en la primera etapa, por un impulso revolucionario.

En *Baile perfumado* el proceso es aún más curioso: la música, compuesta por Chico Science y Fred Zero Quatro, se estructura a través de una mezcla de ritmos locales (sobre todo el bahiano) con el pop americano, dando como resultado lo que se denomina «mangue beat». Así explican su intención Lirio Ferreira y Paulo Caldas:

Mangue beat y cine tienen mucho que ver. Mangue beat y árido movie tienen en común el hecho de ser regionales, de mezclar la cultura popular con el pop, y estos elementos están presentes en la banda musical del filme. Yo creo que filmaron pop. El hecho de oír las músicas varias veces a lo largo de las filmaciones acabó influyendo sobre el modo de hacer el filme. Yo creo que *Baile* tiene un corte pop. La mayoría de los temas desarrollados por los compositores para el argumento tienen una relación fortísima con la imagen. La música no está allí sólo para sublimar una escena, sino que dialoga con ella. Al mismo tiempo, son músicas hechas para oír, lo que está muy bien.

Cuando los directores del filme trazan como referencia propia no ya la cultura erudita sino la cultura de masas, la jerarquía en relación a lo popular naturalmente se invierte: se pasa a un tratamiento de igual a igual, —lo que de hecho ocurre en el filme. Al mismo tiempo, desaparece el miedo al «imperialismo cultural» americano: «mangue beat» y «árido movie». Chico Science, etc. son yuxtaposiciones deliberadas de palabras en inglés y portugués (que son un eco lejano del *northeastern* paródico del tiempo de

Glauber), dentro de aquel mismo Nordeste, en otro tiempo elegido por los nacionalistas como señero cultural del Brasil y hoy, al menos en el cine, internacionalizado.

Tal visión sería quizás pasible de la crítica ya hecha por Roberto Schwarz a los «globalistas» actuales, que querrían hacer creer que «el reinado de la comunicación de masas es libertario o aceptable desde el punto de vista estético» (Schwarz, 1987). Incluso porque, como afirma Schwarz:

Imposición ideológica externa y expropiación cultural del pueblo son realidades que no dejan de existir porque haya mistificación en la fórmula de los nacionalistas. Éstos, mal o bien, estuvieron ligados a conflictos efectivos y les dieron algún tipo de visibilidad. Mientras que los modernistas, incluso teniendo razón en sus críticas, hacen suponer un mundo universalista que, este sí, no existe.

No creo que los cineastas de hoy sean triunfalistas o ciegos en relación a los problemas sociales del Brasil. Me parece que antes de tomar posición están investigando, analizando, observando con un cierto distanciamiento, sondeando la realidad que han encontrado –de ahí el fuerte grado documental, ya apuntado antes, en *Crede-mi* o *Baile perfumado*. Fernando Gabeira, en un artículo reciente, no ve en *Central do Brasil* una propuesta política, pero detecta en él cuestiones que eventualmente podrían conducir a caminos políticos. Dice Gabeira:

Se me ocurrió una propuesta: una emisora de televisión podría usar su horario de mayor audiencia para exhibir *Central do Brasil*, seguido por un debate entre los candidatos a la presidencia. Podría ser el punto de partida para un nuevo diseño nacional en el cual todos se empeñasen, cada uno con su capacidad, en enfrentar la cuestión de la enseñanza en el Brasil. Y, claro está, de los niños de la calle.

## **Momento postutópico**

Esa aparente exención política, consustanciada en un comportamiento políticamente correcto, ocurre en un momento que se podría llamar «post-utópico» del cine brasileño. La utopía del pasado es recordada con reverencia y nostalgia por los filmes actuales, pero como algo que ya pasó o, incluso, que ya realizó.

El mar fue el principal símbolo de la utopía revolucionaria lanzado por el Cinema Novo. La profecía del sertón/mar, expresada en *Deus e o diabo*,

anuncia la revolución social que cerrará un ciclo histórico brasileño. El filme se estructura, así, de forma circular abriéndose con largas tomas aéreas de la floresta y cerrándose con nuevas tomas aéreas, esta vez del mar. Retomando este final, *Terra em transe* comienza con visiones marítimas aún más monumentales, desarrollándose en el país ficticio de Eldorado, o sea, el Edén soñado por los conquistadores portugueses y españoles. En *Deus e o diabo*, las amplias imágenes de sertón y mar corresponden a la profecía, usada por Glauber en tono revolucionario, de que «el sertón se va a transformar en mar y el mar en sertón». La frase es pronunciada por los líderes de Manoel y finalmente retomada por la canción que compone la narración en *off*, autoría del propio Glauber y Sergio Ricardo.

La profecía está extraída de *Os sertões* donde Euclides la cita a partir de pequeños cuadernos manuscritos y anónimos encontrados en Canudos. En el origen, rezaba lo siguiente: «El sertón se volverá playa y la playa se volverá sertón». La frase, de tono apocalíptico, anuncia una inversión de valores por la cual el litoral brasileño, históricamente rico, se volvería pobre y el interior pobre, o sea el sertón, se volvería rico. El anuncio de la gran transformación prosigue, previendo el surgimiento de una tierra paradisíaca, donde corren ríos de leche y se yerguen montañas de sémola de mijo.

Otra fuente de Glauber (discretamente para *Deus e o diabo*), *Grande sertão: veredas*, también trabaja con imágenes míticas de la amplitud del sertón, equiparable a la de las aguas. «El sertón está en todas partes», es el famoso refrán universalizante del libro, para el que Glauber encontró imagen tan convincente en el inicio de *Deus e o diabo*. Minas Gerais, donde transcurre la historia de *Grande sertão*, carece de costa marítima, pero Guimarães juega con la amplitud del río San Francisco, del que extrae el nombre del personaje principal, Riabaldo, además de comparar los ojos verdes de Diadorim, otro protagonista, con la inmensidad del mar. «Murió el mar que fue», dice el texto a la muerte de este personaje (Rosa, 1984).

El origen de esa imagen del mar y de la extensión, tan recurrente en la literatura y en las artes brasileñas, tal vez esté ligado a ciertos mitos indígenas que ven el paraíso como el mar o un río grande. Rosemberg Cariry afirma haber usado, en *Corisco e Dadá*, la imagen de grandes aguas a partir de ahí.

Yo me abro hacia el cosmos. Los mitos indígenas –de la tierra sin mal, que sería el mar– también son evocados por mí. El mar como símbolo del paraíso, el sertón que se vuelve mar, el mito de las aguas de los tapuias del nordeste. Trabajo con la dualidad sertón/mar; el sertón en su infinitud, se aproxima, de alguna manera, al mar. Como dice Guimarães Rosa, «el ser-

tón carece de acabamiento». La historia de Corisco está contada junto al mar, para equilibrar la dramaticidad del filme, lo visual.

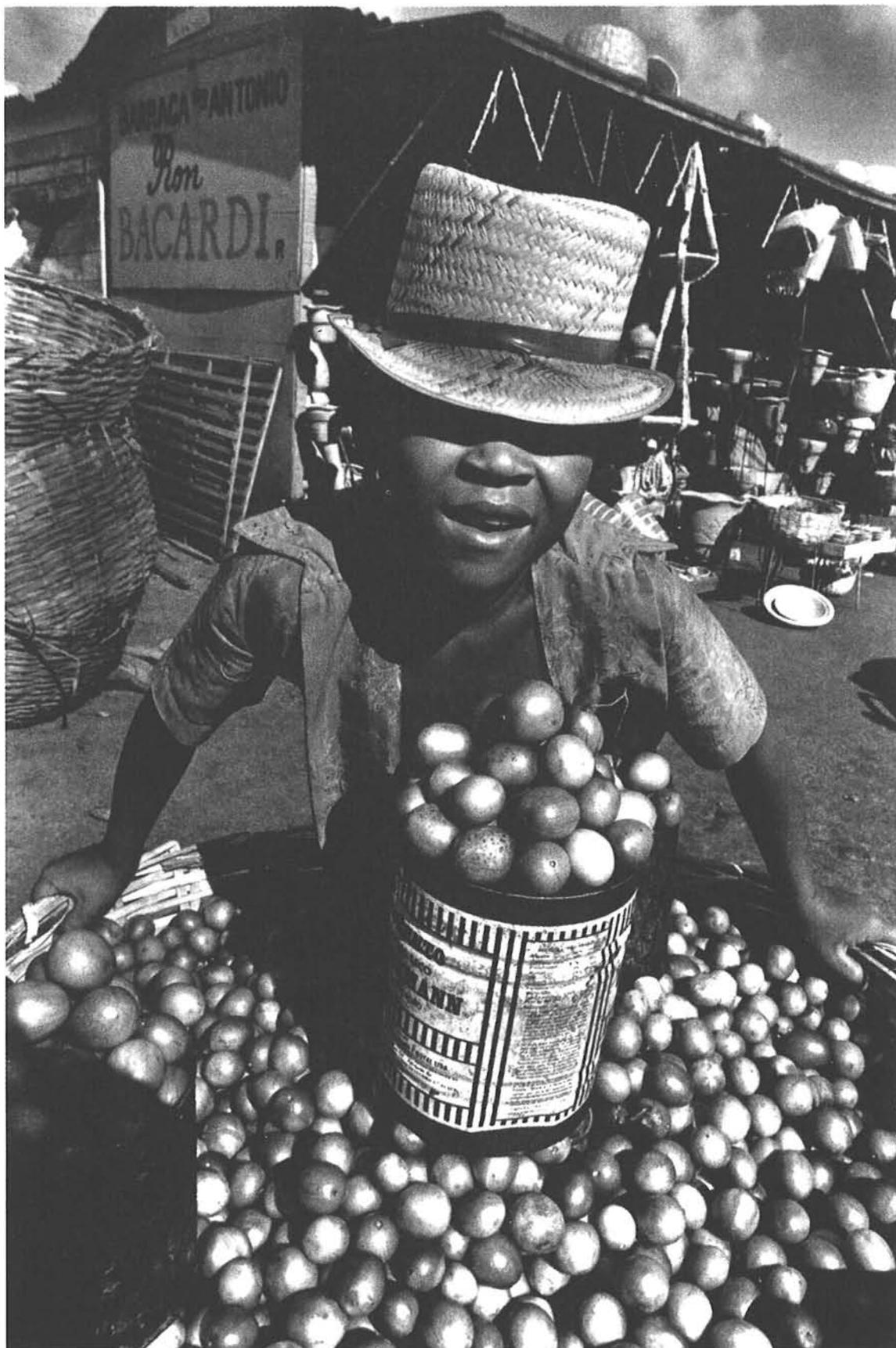
Cariury no es el único en utilizar la imagen del sertón/mar, refiriéndose conscientemente a Glauber y Guimarães. Es realmente curioso observar cómo la filmación de esas grandes superficies de agua vuelve a ser una constante en los filmes recientes brasileños, ahora con un sentido que nos arriesgamos en llamar «postutópico». *O Sertão das memórias*, aunque transcurra en el sertón árido, comienza y está entremezclado con imágenes de grandes aguas. *Baile perfumado*, tras su inicio, se detiene en imágenes grandiosas del río San Francisco, el mismo que es descrito con tanta minucia por Guimarães, y termina con Lampião solitario, en tomas aéreas sobre los barrancos que bordean el imponente río.

En *Crede-mi*, el largo *travelling* inicial sobre el mar, que desde el comienzo nos da una definición precisa de la imagen, como que reproduce el caos primordial a partir del cual Dios creó el mundo: casi una visión del paraíso. De esa imagen del mar surge en sobreposición la mano inestable del viejo que narra, justamente, el génesis. A lo largo del filme, conforme el viejo «pasa la página del libro», nuevas imágenes de grandes aguas surgen, remitiendo al mito.

Cabe aún recordar ese bello filme que es *Bocage*, que como ningún otro intenta dar una visión de la totalidad de Brasil, habiendo sido filmado en siete estados brasileños: Ceará, Amazonas, Paraíba, Río Grande do Norte, Minas Gerais, Paraná y São Paulo (e incluso en Portugal, lo que apunta una vez más al deseo de aproximación al origen). El filme se abre con imágenes aéreas monumentales del mar, sobre el cual vuela el poeta aprisionado en una jaula. La llegada del poeta a tierra firme es, además, un descubrimiento del Brasil que recuerda la parodia que Glauber pone en escena en *Terra em transe*, con las alegorías de la primera misa.

En todos estos filmes nuevos, la aspiración al futuro (la esperanza revolucionaria) da lugar a una investigación arqueológica (el mito del origen), que trata de desentrañar hechos históricos a fin de reconstruir la imagen de un personaje individual, ligado a un paisaje y a una cultura, para sólo entonces pensar –en un segundo momento– en propuestas de transformación. Lo que se hace, mientras tanto, se asemeja más a un cuidadoso proceso de reconocimiento.

*Traducción: Juan Malpartida*



Vendedor de umbu (1981)