

El nuevo cine bajo el espectro del cinema novo*

Lúcia Nagib

El surgimiento de la ley de lo audiovisual, en 1993, no sólo permitió el renacimiento del cine en Brasil sino que reactivó el deseo de filmar el Brasil. Revirtió, así, la tendencia verificada en la etapa de Collor de que los directores se volvieran hacia producciones o coproducciones internacionales habladas en inglés, al estilo del Héctor Babenco de *Brincando nos campos do Senhor*, del Walter Lima junior de *O monge e a filha do carrasco*, del Walter Salles de *A grande arte*: Babenco retorna ahora no sólo al Brasil sino a sus orígenes argentinos con su nuevo *Coração iluminado* (cuyo proyecto inicial se llamaba *Foolish Heart* y debería haber sido rodado en inglés); Walter Lima Junior filmó su último *A ostra e o vento* en el Ceará y en el Paraná, Walter Salles Junior hizo un tercer largo en el cual todo es enfáticamente Brasil, incluido el título, *Central do Brasil*. Incluso un director como Bruno Barreto, cuando llevaba más de una década viviendo en Estados Unidos, se planteó filmar en Brasil su más reciente trabajo, *O que é isso, companheiro?*, y el próximo, una adaptación de *Senhorita Simpson*, de Sergio Sant'Anna, también será brasileño.

Sería, por tanto, equivocado juzgar esas «saudades del Brasil» como un retorno al nacionalismo, al estilo de aquel que hizo fama en el cine brasileño de los años sesenta. Hay, es verdad, un deseo de redescubrir el país, y películas como *Central do Brasil*, que sucede en territorio brasileño desde el sudeste al nordeste, o incluso *Bocage* (Djalma Limongi Batista), compuesto de majestuosas vistas panorámicas de siete estados brasileños, son prueba de esto. Pero ahora, en lugar del Brasil político que los directores buscaban revelar, se aspira a retratar un Brasil íntimo.

Un ejemplo extremo (del cual trataremos más adelante) sería la película de Tata Amaral, *Un céu de estrelas*. La narrativa no deja dudas en cuanto a su localización en São Paulo, incluso en un barrio muy preciso de la ciudad, la Moóca. Mientras tanto, se concentra obsesivamente sobre la individualidad de los personajes en detrimento del contexto social, atendándose básicamente a dos protagonistas encerrados en el interior de los cómodos espacios de una casa.

* Este texto no contempla las películas brasileñas posteriores a 1998.

Incluso las películas sobre el nordeste pobre brasileño –corriente amplia y notable del cine actual, que se empeña en citar, homenajear y copiar a Glauber Rocha y al Cinema Novo– casi siempre enfatizan personajes y destinos individuales, sobreponiéndolos a las cuestiones sociales. *A guerra canudos*, de Sergio Rezende, es un ejemplo casi caricaturesco de ese proceso. Siguiendo una estética a medio camino entre la telenovela y el cine *main stream* americano, la película se alarga tanto al describir las desavenencias entre los miembros de una familia de jubilados, que la intrincada epopeya de la guerra se empantana en enormes lagunas, volviéndose por momentos incomprensible.

En el caso de las películas sobre el nordeste, esa inclinación a explorar la individualidad de los personajes, que antes era visto como tipos sociales, ha dado también algunos frutos interesantes. Un ejemplo es *Baile perfumado*, de Lirio Ferreira y Paulo Caldas, en el cual la legendaria figura del «canganceiro» Lampião, es situada, no en sus actividades fuera de la ley sino en su intimidad. El temido bandido se revela un hombre vanidoso que, en plena floresta se complace en perfumarse, intercambiar cariños con su mujer y bailar.

Ejemplo semejante sería el de *Corisco e Dadá*, de Rosemberg Cariry, que privilegia la relación amorosa del arriero y de su compañera, en detrimento de sus actividades laborales. En ambos casos hay una fuerte preocupación documental como prueba la realidad de los hechos narrados, y que los torna, hasta cierto punto, más «realista» que las filmaciones del Cinema Novo –cuya meta principal, además, no era otra que el realismo, *baile perfumado* recupera aquellas famosas imágenes que quedaron de la película realizada con Lampião y su banda por el magnate libanés Benjamín Abrão, donde se ven, entre otras cosas, los famosos «bailes perfumados». También Cariry basó su película en investigaciones documentales, conversando con la verdadera Dadá, viva hasta hace poco, y utilizando las mismas imágenes de Benjamín Abrão. Estos y otros ejemplos llegan a dar la impresión de que el cine actual, en Brasil, busca contar las «verdaderas historias» sobre las cuales el Cinema Novo fantaseó.

El fin de las alegorías

A partir de los años sesenta, se volvió una práctica definir el cine del tercer Mundo, sobre todo de la América Latina, como un cine de alegorías, determinadas, de un lado por la preeminencia de lo político (pues la miseria general sobrepasaba a los problemas individuales); y de otro, por

gobiernos represivos que impedían la denuncia, a no ser por la vía alegórica, de las razones de la miseria. Incluso en un trabajo reciente, Frederic Jameson, invocando la tesis de los «cines nacionales contra Hollywood», califica al «cine imperfecto» –proyecto de Julio García Espinosa que, para el autor resume la estética cinematográfica del Tercer Mundo como un todo– como «alegórico», ya que en él, «la forma es invocada para expresar actitudes específicas en dirección al contenido, como si fuese para connotar sus aspectos esenciales» (Jameson, 1995).

Tal visión, que ya era reductora en su tiempo, se volvió hoy inocua, por lo menos en lo que se refiere al cine brasileño en su desarrollo reciente. Ismael Xavier, que tan bien describió, en *Alegorias do subdesenvolvimento*, el carácter alegórico de la producción brasileña en el período del Cinema Novo y del Cinema Marginal –movimientos fuertemente animados por un proyecto nacional–, se alía con João Luiz Vieira y Robert Stam para señalar los peligros de las «generalizaciones rápidas» promovidas por ideas como las de Jameson. Los autores se refieren, específicamente, al famoso texto, «Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism», en el que Jameson afirma que toda literatura del Tercer Mundo es «necesariamente alegórica [...]. Incluso aquellos textos investidos de una dinámica aparentemente privada o libidinosa [...] necesariamente proyectan una dimensión política en la forma de alegoría nacional, la historia del individuo privado, individual, es siempre una alegoría de la situación conflictiva de la cultura y de la sociedad pública del Tercer Mundo». Xavier, Vieira y Stam, relativizan tales conclusiones, pues «sería problemático definir cualquier estrategia artística singular como la única apropiada para las producciones culturales de una entidad tan heterogénea como el «Tercer Mundo» (in: Johnson y Stam, 1995).

Hoy, más que nunca, tales teorías tendrían poca utilidad para explicar la situación del cine brasileño. El interés por el país de origen, mostrado por la mayor parte de los cineastas brasileños, ya no refleja posiciones nacionalistas. Si en ocasiones se ufana (en el deslumbramiento paisajístico, por ejemplo), se debe antes a cuestiones circunstanciales (por ejemplo, de mercado) que a anacrónicos sentimientos patrióticos. El hecho es que la mayoría de los artistas andan de buenas con el país, antes que nada porque Brasil vende bien dentro de Brasil. En varios campos, la cultura extranjera, en especial la estadounidense, dejó de ser la amenaza que representaba hace algunas décadas. El caso más obvio es el de la música popular.

El suplemento *Mais!*, de la *Folha de São Paulo* del 12 de abril de 1998, publicó una serie de textos sobre el tema general «La cultura de masas emergente». De entre ellos, un artículo interesante, «La complicidad del

público», escrito por el músico y musicólogo Luiz Tatit, hace constataciones de lo más sorprendentes si se las compara con los gritos desesperados de aquellos que aún hace bien poco acusaban al imperialismo americano de promover una verdadera masacre de la cultura brasileña. Tatit observa que las estrellas del «axé music» (incluyendo la «timbada» y el «olodum») y los grupos de pagoda venden en Brasil por lo menos dos veces más que los nombres más lucrativos de la música pop internacional, como Bon Jovi, Whitney Houston o Michael Jackson. También el rock brasileño, dice Tatit, vive su apogeo en el plano de los números. Le queda entonces al autor preguntarse: «¿Y ahora? ¿Qué hace con esa inversión de expectativa? ¿Será que el sueño comenzó y no estamos preparados para interpretarlo?».

Tatit hace un inventario de músicos de diferentes géneros y estilos y afirma que todos están haciendo exactamente lo que quieren, pues su música no fue una imposición del mercado –dominado durante mucho tiempo por la música americana, a la sombra de la cual se desarrollaron en un movimiento subterráneo y contracorriente–, pero fue naturalmente acogida por el mercado fonográfico que no iba a despreciar su potencial lucrativo. Y se queda alarmado ante una posibilidad inimaginable tiempo atrás: la de que Brasil se encierre en su propia música, empobreciéndose culturalmente. Concluye: «Ya podemos prever que la exacerbación del género típicamente brasileño –y en portugués– anuncia a medio plazo un nuevo *boom* de la música inglesa y norteamericana, cuando no italiana, de la española o de la hispanoamericana. Finalmente, todas esas componen la dicción brasileña y su ausencia prolongada, por increíble que parezca, también amenaza a nuestra cultura musical».

Todavía en 1980, Alfredo Bosi lamentaba que «el poder económico de los medios de comunicación» hubiese «abolido, en varios momentos y lugares, las manifestaciones de la cultura popular, reduciéndolas a funciones de folclore para el turismo» (Bosi, 1992). Pero hoy, lo que los medios de comunicación divulgan no es otra cosa que la cultura popular brasileña, y si ésta es frecuentemente de mal gusto, ni por eso pierde su carácter de brasilidad y de inmensa popularidad. Feliz o infelizmente, la cultura de masas hoy en Brasil no es impuesta desde fuera, sino que viene, en buena parte, de dentro: cultura popular local y cultura de masas se volvieron casi idénticas.

Siguiendo esa tendencia general, el cineasta brasileño de hoy parece estar en paz con su país, aunque en esencia, como se sabe, los principales problemas que afligían a Brasil en el tiempo del Cinema Novo, permanezcan. Se respira incluso una cierta libertad, debido a que la influencia extranjera ya no constituye un peligro y apropiarse de elementos, cualquiera sea el

lugar de donde provenga, ya no es un pecado. Las apropiaciones que promovió en otro tiempo el tropicalismo, mezclando nacional y extranjero, *kitsch* y culto, hoy no constituyen ninguna afrenta sino una actitud natural y cotidiana.

Como el nacionalismo sólo puede desenvolverse en función de una amenaza externa, se volvió superfluo. Se puede creer que un fenómeno semejante al de la música pueda ocurrir en relación al cine (la historia del cine brasileño muestra varios momentos de gran público, como en la época de la «chanchada» o en el auge de la Embrafilme). Existe un gusto natural del público local en relación a su propio cine, que hoy depende esencialmente de una mejora de la distribución y exhibición para desarrollarse plenamente. Basta con ver lo que ocurre con los multicines, fenómeno recientísimo que comienza a expandirse por la periferia de São Paulo. En esas salas numerosas y ultramodernas, el cine europeo no tiene cabida, mientras que películas brasileñas como *Central do Brasil* y *O noviço rebelde* (de Tizuka Yamazaki, con Renato Aragão) son *hits* de público.

La recurrencia del motivo nordestino

Mientras tanto la cuestión permanece: ¿Por qué tantos jóvenes cineastas se vuelven nuevamente hacia temas explorados por el Cinema Novo, que estaba incitado por la necesidad de explicar y conformar la identidad nacional? Una respuesta cautelosa y probablemente verdadera es que encuentran necesario mirar de nuevo hacia ese país, y con una nueva mirada. Seguramente, esa nueva mirada no será de orientación política como lo fue en el pasado, porque nada existe, en la coyuntura política real del país, que dé pie a una postura semejante.

No obstante, el curioso ciclo nordestino contemporáneo constantemente evoca, a título de homenaje nostálgico, el tono nacionalista del pasado. Los propios cineastas son los primeros en reconocerlo. Rosember Cariry, mientras rodaba *Corisco e Dadá*, afirmó:

Resolví hacer cine cuando vi *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber. Tenemos en común el sertón, el imaginario, los arquetipos y la misma vertiente épica.

Y Walter Salles, director de la premiada *Central do Brasil*, no se cansa de repetir en entrevistas su deseo de homenajear a los directores del Cinema Novo, como el Nelson Pereira de *Vidas secas* y el Glauber de *Deus e o*