

otros. Es un elemento de ficción científica. Como en muchos filmes, el inicio muestra a los contaminados y los no contaminados. Pero en mi historia los contaminados están contaminados por el hambre y por la sed.

–*Hay cierta alegoría, ¿no?*

–Claro. En el búnker donde están los no contaminados hay una mujer, Beta; no se sabe si está contaminada o no; es la mujer, un misterio siempre. La mujer es algo que no se sabe. Es la libertad, pero crea problemas. Cuando se va, todos quieren que vuelva. Es un elemento perturbador y necesario para que la vida continúe.

–*¿Cómo fue recibido en Brasil?*

–Pésimamente, fue un fracaso, también de crítica.

–*¿Y O amuleto de Ogum? Avellar dice que comienza donde termina Vidas secas.*

–Creo que dice eso porque después de un cine metafórico, con ideas hiperbólicas, vuelvo a un relato más concreto, más ligado a la realidad, sin elementos de realismo fantástico. *El amuleto de Ogum* comienza con un nordestino llegando a una gran ciudad. *Vidas secas* termina con la familia nordestina huyendo de una realidad que no es favorable, una realidad muy dura, inhumana. Entonces, *El Amuleto de Ogum* comienza con la llegada de un nordestino a Rio de Janeiro; de ahí esa comparación. *El amuleto* tiene otra experiencia: la de una observación vívida de otra fase de la realidad popular brasileña, que es el misticismo. Desde mis primeros filmes he estado muy ligado a la realidad popular, pero desconocía ese misticismo. Habiendo estado próximo a la vida en las favelas, había visto muchas «santerías». Pero esto aparece en mi cine sólo mucho más tarde.

–*Está también el tema de la «negritud», como se ve en Tenda dos milagres.*

–Ah, sí. Esa película es una adaptación de una novela de Jorge Amado, que básicamente es la relación entre esa cultura africana y la sociedad blanca en Bahía; toda esa historia es una afirmación de dicha cultura (negada por los profesores de la universidad). Es también la historia de esa opresión. Y es básicamente un filme de Jorge Amado. Me gusta mucho ese filme y ese ámbito de Bahía como laboratorio racial, representativo de toda la sociedad brasileña.

–*En 1984 hiciste una película muy importante, Memorias do carcere, pero antes está Estrada da vida, del 79.*

–*Estrada da vida* es un filme curioso. Sus protagonistas son dos cantores nordestinos, que pertenecen a la tradición de una música campesina, llamada música «sertaneja», es decir, del *sertão* (las regiones desérticas del Nordeste). Tiene ecos ibéricos, heredados de los portugueses. Y también recuerda la música paraguaya, con acordeones y todo eso. Es una música muy popular en el sur del Brasil, San Pablo, Paraná. Allí empieza la historia de los dos. Cuentan su vida en sus canciones. En esta historia no inter-

ferí haciendo un juicio crítico del género, como en *Nashville* de Airman. Es una música discriminada por la clase media, que no la considera música popular. Pero tiene un público fantástico, venden muchos discos. Como decía, cuentan la trayectoria de su vida dos hombres del interior que van a Sao Pablo y encuentran en la música un camino de éxito. El filme también tuvo mucho éxito. Y lo curioso es que fue a China y allí también fue un suceso, no sé cuantos millones lo vieron y los dos *cantadores* fueron invitados por los chinos, fueron allí e hicieron una *tournee* por toda China.

–*Un amigo nuestro, Danilo Trelles, que por cierto fue tu conductor en Vidas secas, dice que cada vez que una película tuya tiene mucho éxito económico es justamente cuando no la produces personalmente.*

–Es cierto (*ríe*). Bien, después hice las *Memorias do carcere* basada en la obra de Graciliano Ramos. Era un proyecto muy soñado por mí, y no sé cómo pude llevarlo a cabo. Hasta hoy no lo sé. Fue un trabajo muy aplicado, muy exhaustivo, con muchos figurantes y muchos actores.

–*Y que dura tres horas. Y es un filme de época, pasa en los años 30.*

–Está ubicado en el 35 ó 36. Y además coincidió con un momento histórico en Brasil: en el año 84 había una gran efervescencia popular porque iban a hacerse las primeras elecciones libres y llegaba el fin de la dictadura militar. Fue al Festival de Cannes cuando aún no había sido autorizado por la censura brasileña, pero debido al gran éxito que tuvo en el festival –con un premio de la crítica y la amplia cobertura que obtuvo de la prensa y la TV brasileñas– *Memorias do carcere* fue permitida y estrenada allí. Tuvo un millón y medio de espectadores un filme de tres horas de proyección. Tuvo una oportunidad histórica: acompañar lo que estaba aconteciendo en la sociedad brasileña.

–*Y luego Jubiabá.*

–Otra adaptación, esta vez encargada por la televisión francesa. Era un texto de Jorge Amado. Estaba pensada para la televisión, con una duración de una hora; para la versión de cine quedó en una hora veinte. Era una pequeña historia de amor. No fue muy representativa.

–*También asoma el sincretismo, la fusión de razas...*

–Me fijé sobre todo en la historia de amor, entre el negro y la rubia. Después de *Jubiabá* hice *A terceira margem do rio*, basada en otro escritor brasileño, Guimarães Rosa. Tomé varios cuentos del libro *Primeiras estórias*. Son cinco cuentos y de esas pequeñas historias hice una sola. Fue una gran experiencia. Otra cosa que hay que señalar en este filme es que los cinco cuentos son de ambiente rural. La mitad del filme sucede en el interior de Minas Gerães y la otra mitad en Brasilia. La familia del protagonista emigra a Brasilia⁵. La crítica en Brasil estu-

⁵ La historia comienza cuando este protagonista (entonces niño) ve despedirse al padre, que se aleja por el río en una canoa. Durante años le deja comida en la orilla, esperan-

vo muy dividida. Unos la elogiaron y otros decían que era buena sólo en la primera mitad.

—*La mitad rural.*

—Sí. Bien, luego viene *Cinema de lágrimas*, la última que hice hasta ahora, invitado por el British Film Institute, que deseaba producir un filme sobre los cien años del cine de América Latina. Promovieron unos quince filmes por el mundo entero: la historia del cine americano a cargo de Scorsese, la historia del cine francés por Godard, la del cine inglés por Stephen Frears. La del cine latinoamericano era para mí. Pero los ingleses pensaban que América Latina era una sola cosa, mientras que cada país necesitaría cada uno un filme de tres horas por lo menos. Entonces hice un filme de ficción que llama la atención sobre un momento del cine de América Latina: el momento del melodrama, México y Argentina, un cine de lágrimas, parafraseando el título de un libro de Silvia Oroz (con quien escribí el guión) que era: *Melodrama: o cinema de lágrimas de América Latina*. Es la historia de un hombre que está buscando un filme; su madre vio un filme y se mató. Quise homenajear ese cine mexicano que en cierto modo unificó a Latinoamérica. Grandes directores y estrellas y una política de distribución que el resto de Latinoamérica no tenía. En Brasil esos filmes tenían mucho público, que los amaba. Ese es un proyecto que hoy se plantea: hacer un cine latinoamericano que tenga verdad, que sea reconocido y amado por el público. Eso ya sucedió en un momento de nuestra historia. Después que pasó mi película en Cannes del 95, se hizo en Francia un gran ciclo dedicado al melodrama en el cine de Argentina y México.

—*Es que, como se titula un libro de ensayos sobre el melodrama de un escritor cubano, «llorar es un placer». Y es el momento de preguntar: ¿qué vas a hacer ahora?*

—Tengo dos proyectos: uno es para televisión, una serie de documentales, trece de una hora cada uno, basado en un libro de Gilberto Freyre, *Casa grande e Senzala*. Es la historia de la formación de la sociedad brasileña, un libro básico de los estudios sociales y antropológicos. Yo voy a ser el director general, porque es un proyecto muy amplio, muy ambicioso. Voy a trabajar con muchos directores y argumentistas. Tengo otro proyecto, un largometraje de ficción, que es la historia de un poeta romántico brasileño, Castro Alves en un momento álgido del romanticismo, hacia 1868. Un momento en que había guerra: Argentina y Brasil contra Paraguay. También la lucha por la abolición de la esclavitud. Un momento muy ardiente para la juventud. Castro Alves fue un poeta de vida fugaz, murió a los 24 años, y dejó una obra increíble. Fue un gran

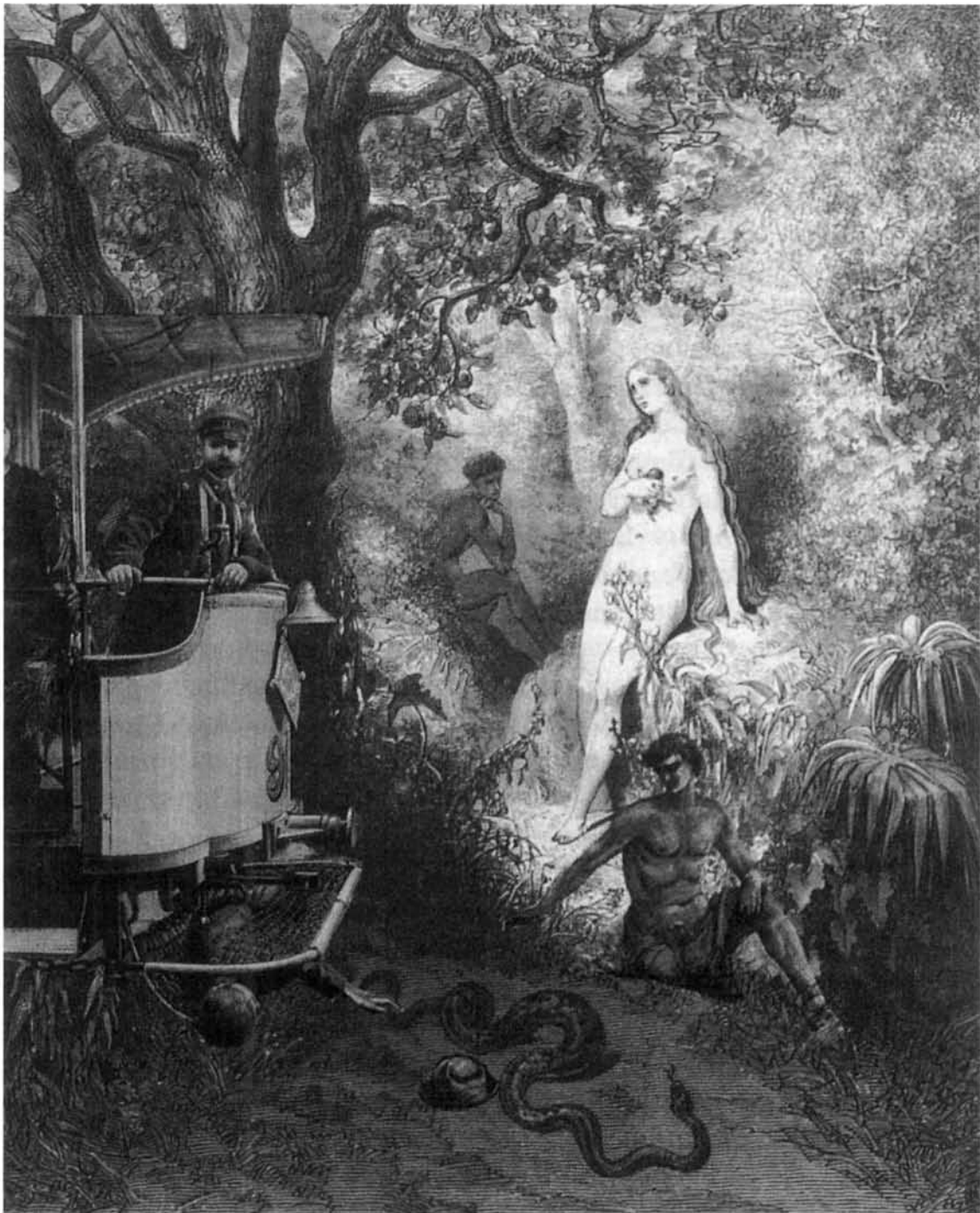
do su vuelta. La familia debe huir amenazada por unos «cazadores de recompensas» que llevan a un preso.

poeta épico y un gran poeta lírico. Quiero reproducir en cine ese momento de su vida, que transcurrió en São Paulo, en medio de las luchas políticas y estéticas.

—Para terminar, ¿cómo ves la situación actual, la tuya y la del cine brasileño?

—El cine brasileño se está recuperando. En 1990, cuando asumió la presidencia Collor de Melo, cerró todas las instituciones que apoyaban el cine y toda la cultura brasileña fue afectada por esa política. Creo que fue una venganza, porque los intelectuales no lo votaron. Después todo se fue recuperando de a poco. Y desde hace dos años se ha establecido un incentivo fiscal. Un empresario que invierte en el cine puede descontar de sus impuestos. Con esa nueva ley, la producción recomenzó y este año ya tenemos 30 filmes en producción. Hay muchas películas que están casi terminadas y con temas importantes. Y además el mercado se amplió, está el vídeo y las cadenas nuevas de TV están comprando mucho material y empezando a coproducir. Esa expansión de la televisión es interesante para el cine brasileño. Así están las cosas ahora.

José Agustín Mahieu



Juan Benet: *Toda clase de infidelidades* (1992)