

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 transe* 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 simbólicamente 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<sup>3</sup>, 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 francês* (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,

---

<sup>3</sup> En «Les cinémas d'Amérique 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* (Sganzerla, 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 *porno-chanchada*. Esta era, en realidad, una clase de comedia pseudoe-rótica, 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 organismos federales del Estado y de la iniciativa privada, y de ese modo controlar, fomentar la