

## Nelson Pereira dos Santos, el padre del *Cinema Novo* (entrevista)

En los cuarenta años que transcurren entre el primer filme de Nelson Pereira dos Santos, *Río 40 graus* y su reciente *Cinema de lágrimas*, la historia del cine brasileño ha superado incontables desafíos. Y a este hombre tranquilo pero inamovible se debe mucho de su importancia. Fue, se sabe, el padre del *Cinema novo*, ese movimiento renovador que dio vida a una visión más profunda de la realidad brasileña.

Tras una adolescencia estudiosa (derecho, sociología) y algo politizada, Nelson se volcó al cine. Ayudante primero de Alex Viány (realizador y famoso crítico) hizo su primera película *Río 40 graus* en 1954-1955. Tenía veintiséis años. Se la inscribe como eco del neorrealismo italiano, lo cual es cierto en parte: fue hecha con poco dinero, con esfuerzo de grupo y al sol, en los «morros». Todos, actores y equipo, participaron de la aventura.

A pesar de sus modestos comienzos, el filme tuvo eco: era una mirada fresca y auténtica. Después Nelson hizo *Río zona Norte* (1957) segunda parte de un tríptico que nunca se completó. En 1958, fue al Nordeste para hacer documentales en medio de una gran sequía y pensó en *Vidas secas*, el libro de Graciliano Ramos que reflejaba esa trágica situación. El proyecto se iba a materializar cuando comenzaron lluvias torrenciales: y el sertón<sup>1</sup> se hizo mar. Sobre la marcha (en 1960) Nelson improvisó otra historia, *Mandacaru Vermelho*, para no volver con las manos vacías y poder utilizar el equipo que ya estaba sobre el terreno (inundado).

*Vidas secas* se hizo al fin en 1963 y fue un hito memorable para la obra de Nelson y para todo el cine brasileño. Nació el *Cinema Novo*. En esos momentos, el autor de estas líneas conoció a Nelson y con él al grupo de jóvenes cineastas que se iniciaban; Glauber Rocha (que acaba de terminar *Dios y el Diablo en la tierra del sol*), Joaquim Pedro (el de *Macunaima*, que sólo había hecho un episodio del filme colectivo *Cinco*

<sup>1</sup> Sertón: sertão, zona agreste y poco poblada, semiárida especialmente en la parte noroccidental de Brasil, prevalece la ganadería de subsistencia y costumbres tradicionales antiguas. Es la región donde dominaron los cangaceiros.

vezes favela), Julio César Saraceni, Carlos Diegues, Ruy Guerra, etc. Uno de los rasgos de Nelson es su generosidad: como productor (siempre con poco dinero) de proyectos de sus amigos, montador de filmes ajenos –entre otros rescató el primero de Glauber Rocha, *Barravento*– fue para el naciente *Cinema Novo* inspirador, colaborador, maestro joven. Mientras tanto, creaba con *Vidas secas* (1963) una obra maestra del nuevo cine. Un hito para la cultura visual de Brasil.

Con tropiezos, censuras (*O justiciero*, 1967, fue prohibido y destruido) y sempiternas luchas para financiar sus películas, Nelson prosiguió haciendo solo aquello que creía válido. Una carrera ya muy larga, donde hay obras muy diversas pero siempre fascinantes: desde *Fome de amor* (1958) y *Azyllo muito louco* (1970), filmes contemporáneos y audaces que rompen con la narración realista, hasta la reflexión histórica de *Como era gostoso o meu francês* (1971) o desde la visión del problema racial de *Tenda dos milagres* (1977) a la extraordinaria *Memorias de carcere* (1984) que con las experiencias del autor, Graciliano Ramos, recorre un momento oscuro de la política del país.

Ya lejana la experiencia del *cinema novo*<sup>2</sup>, su inspirador y maestro sigue creando obras estimulantes y ricas que no solo animan el cine de Brasil sino que son parte importante de la historia del lenguaje universal de las imágenes. La entrevista siguiente fue hecha durante los días de un homenaje a Nelson Pereira dos Santos que proyectó sus películas en la Filmoteca Española y en la Casa de América en junio pasado. También asistió a la presentación de un libro que examina exhaustivamente su carrera, escrito por la historiadora Helena Salem. Significativamente, el subtítulo del mismo es –a continuación del nombre del cineasta, *El sueño posible del cine brasileño*.

–Me gustaría que hablaras de tus principios, hasta que haces Río 40 graus, en 1957.

–Río 40 grados nació de un movimiento que empezó allí, en São Paulo. Yo me fui a Rio de Janeiro, para trabajar como asistente de dirección de Alex Viany en *Aguhla no palheiro* (1951) y después pasé a otro filme que paralizó el productor. Yo vivía en la punta del *morro*, cerca de la *favela*. Algunos trabajadores del estudio vivían allí y yo visitaba sus casas en fiestas, aniversarios, asuetos dominicales. Y entonces pensé hacer un filme con esa gente de la favela. Descubrí que

<sup>2</sup> «Nelson tiene una relación muy peculiar con el Cinema Nôvo. Porque él lo precede, influye, él participa como uno de los principales participantes o catalizadores del Cinema Novo y al mismo tiempo, pasa de largo» (Helena Salem, Nelson Pereira dos Santos. *El sueño posible del cine brasileño. Cátedra/Filmoteca Española. Signo e Imagen/Cineastas Latinoamericanos, Madrid, 1997.*)

esa gente, los «favelados», no eran muy diferentes de la clase media carioca: la misma formación familiar, el mismo proyecto de vida, la misma visión. Pero sufrían el mismo preconceito: que el «favelado» es un bandido, un marginado, un vagabundo, un ladrón. Entonces conté la historia de una familia de esa favela, y por extensión la de los niños y su relación con la ciudad de clase media, la ciudad turística. *Río 40 grados* nació de ese ocio, ese abandono en que yo vivía en Rio. Luego trabajé en una producción que fracasó y escribí el guión. Así nació el filme.

—¿Y cómo era la situación del cine en esos momentos?

—La situación era de crisis, como siempre. No había una producción continua; la Atlántida, que tenía mucho éxito haciendo *chanchadas*<sup>3</sup> había paralizado la producción. La Vera Cruz había cerrado ya hacía dos años<sup>4</sup>. Esta gran empresa de San Pablo, que intentó seguir los moldes de Hollywood, no obtuvo la respuesta del mercado, y terminó cerrando. Yo inventé, para hacer aquel filme, un sistema de cooperativa: un esquema de vender acciones, a los amigos, a la familia, y el equipo y los actores ponían su trabajo como capital. Era un esquema de economía voluntarista. Tardé dos meses en hacerla. Una empresa americana, la Columbia, se ofreció a distribuirla, lo cual entonces se consideró un éxito: era la primera película brasileña que conseguía una distribución extranjera. Pero he aquí que la película fue prohibida por el jefe de policía. Fue una gran sorpresa y provocó un gran movimiento de protesta, con eco en la prensa. Además era un momento de elecciones, y el hecho influyó en la situación política: de hecho el filme quedó como un argumento político contra el candidato del gobierno. La película salió, al fin, tuvo éxito razonable de crítica y un éxito regular de taquilla.

—Luego hiciste *Río zona Norte*, en 1958. ¿También tuvo problemas?

—No, se exhibió normalmente. Se hizo luego de *Río 40 Grados*, con sus resultados comerciales y junto a *O grande momento* de Roberto Santos, que también produjo. El filme de Santos se hizo en San Pablo.

—A todo esto el «cinema novo» aún no había nacido.

—Hice *Río 40 grados* y, levantada su prohibición, el filme se exhibió en todo Brasil, también en Bahía; allí conocí a Glauber Rocha, un joven que entonces participaba en el cine-club de esa ciudad. A León Hirzman y Joaquim Pedro los conocí en Rio, donde estudiaban filosofía.

<sup>3</sup> La «chanchada» era un tipo de filme popular de bajo costo y muy escasa calidad.

<sup>4</sup> La Vera Cruz fue una empresa que pretendía, con apoyo oficial, la instalación de una industria con grandes estudios y grandes presupuestos, a la manera de Hollywood. En su primera etapa fue dirigida por el famoso director Cavalcanti.

–*Recuerdo haber visto Vidas Secas en un cine de Copacabana y la gente se reía y se burlaba. Casi me peleé con el público...*

–*Sí (ríe) el tema del filme les resultaba tan ajeno... Tan distante.*

–*Pero nos estamos adelantando a los acontecimientos. Antes de Vidas secas hiciste Mandacaru Vermelho.*

–*Eso fue cuando hicimos la primera tentativa de rodar Vidas secas. Fui allá, al Nordeste, pero la naturaleza no colaboró. Llovió tanto que todo se volvió verde: era imposible hacer Vidas secas. Improvisé un guión para hacer otro filme, que fue un fracaso de taquilla.*

–*Siguiendo el orden cronológico, en 1962 hiciste A boca de ouro que según alguno de tus comentadores fue algo que tomaste como una historia un poco ajena, tomada de la obra de Nelson Rodrigues.*

–*Es un filme que acepté como una adaptación de esa obra. Lo curioso es que a principio de este año se editó en vídeo y la crítica lo elogió mucho diciendo que era el mejor filme de Nelson Rodrigues, más de treinta años después de hecho. Los críticos decían «a pesar de que a Nelson no le gustaba». Aunque él se mostró muy contrariado por el filme, resultó una obra muy bien hecha, con un gran respeto por el autor de la pieza. Fue una historia divertida.*

–*Pero un año después haces por fin Vidas secas sobre la novela de Graciliano Ramos. Y esa sí es una obra fundamental para el cine brasileño.*

–*Pienso que el episodio de Mandacaru, que había improvisado en su lugar, fue como una escuela de preparación para hacer esas Vidas secas. Conocí mejor ese Nordeste azotado por la sequía y la miseria. Así fue también una afirmación de lenguaje: cómo encuadrar, cómo narrar, cómo editar. Manejé los tiempos. Como una escuela donde cerré el círculo de una evolución. Y Vidas secas vivía en mi cabeza desde esa época, desde el 58.*

–*Hay un paréntesis entre Vidas secas, en el 63 hasta el siguiente filme, El justiciero, que es de 1967.*

–*En ese tiempo creamos la primera escuela de cine en Brasil, con Paulo Emilio Sales Gomes, Jean-Paul Bernardet y yo, entre otros, en Brasilia. En 1965 los militares cerraron la universidad y tuvimos que irnos a Rio. Allí comencé ese filme, El justiciero. Este fue realizado con un grupo de alumnos de Brasilia. Es un filme muy curioso, que se basaba en una novela de João Bethencourt. Una historia muy irónica sobre la vida en Brasil, en tiempos de la dictadura. Una comedia, la historia de un joven muy rico, hijo de un general. Y ese joven es un intelectual muy influido por la izquierda; lee a Sartre, conoce a Marx y a muchos escritores marxistas. Además es un gran seductor, obtiene todas las mujeres del mundo. Y como es muy rico, contrata a otro amigo para que escriba su biografía; el nombre de ese amigo es Lenin... Es, como decía, hijo de un general retirado, que posee una compañía de navegación y es también*

muy rico. Es un hombre cínico, un sátiro. La película es una comedia sobre el Rio de Janeiro en esa época. Algunos dicen que sería el *Río zona Sur* que no hice. El filme salió en el 68, cuando la dictadura se endureció. Fue prohibido, retirado de la circulación y destruido hasta el negativo. Quedó una copia en 16 mm. No vino a Madrid para el ciclo.

–En 1968 hiciste *Fome de amor*, un filme que también tuvo problemas con la censura, ¿no?

–*Fome de amor* estuvo basada en la novela *Historia para se ouvir de noite*, de Guilherme de Figueiredo. Fue una película muy libre, también en lo formal. No sé si tiene influencia de Godard, como dicen, pero sí pienso que tiene algo del *underground* norteamericano que descubrí en esa época; conocí a todos los que lo hacían: Stan Brackage, Kenneth Anger, Jonas Mekas. *Fome de amor* fue un momento de síntesis. Improvisaba a la hora de rodar. *Fome de amor*, *Azyllo muito louco*, se hicieron en la época más difícil de la dictadura. La censura era muy severa. Entonces, estos filmes fueron un poco metafóricos, tal vez muy metafóricos. Y quedan un poco distantes. Creo que fue un camino que intentaba hacer el mismo discurso que se hacía antes pero a través de metáforas. Y eso ninguno lo entendió, ni el público ni la censura. En cuanto a *Azyllo muito louco* es un filme basado en un relato corto de Machado de Assis, un escritor clásico de Brasil; hice una adaptación muy libre del cuento *El alienista*. Me gustan esos filmes; en esa época tan cerrada, quedaba el gusto por hacer cine. Por eso me da un gran placer ver tanto *Azyllo* como *Fome de amor*. Trabajaba con el lenguaje, con la expresión cinematográfica. En *Como era gostoso o meu francês*, también hay una experiencia de lenguaje, pero éste es más concreto.

–Y tiene que ver con la idea de Oswaldo de Andrade y el modernismo, la antropofagia cultural.

–Esa idea, que comienza con Mario y Oswaldo de Andrade, es que la cultura brasileña tiene una relación muy próxima con la cultura india de los tupinambá, en la época del Descubrimiento, cuando se practicaba la antropofagia como ritual. Así hice el filme, con la antropofagia ritual como tema, basado en la experiencia de un alemán que fue prisionero de los indios y en los cronistas de la época, cuyas frases se intercalan en el filme.

–¿Quién es Beta?

–Ah, *Quem é Beta*? Es una historia de ciencia-ficción, que pasa en Brasil después de la hecatombe atómica. Un país como Brasil tenía dos tipos de seres humanos: los que tienen relación con el pasado y quieren recuperarlo –porque la relación social había acabado completamente después de la hecatombe– cuando no existe el Estado, ni la justicia, ni la policía y sólo existen grupos aislados, éstos vagan buscando comida y bebida; los que tienen una herencia del poder antiguo, casi matan a los