

ImagiNación

ImagiNation

José Carlos Avellar

RESUMEN

En este texto escrito en 2004, José Carlos Avellar explora el surgimiento del Cinema Novo en los años sesenta y su herencia en filmes brasileños de los noventa, particularmente *La ostra y el viento* (Walter Lima Jr., 1996) y *Estación central de Brasil* (Walter Salles, 1998). Lo hace considerando la metáfora habla/escritura, para sugerir que el movimiento tuvo la espontaneidad creadora de la oralidad; la búsqueda de una identidad cinematográfica, en relación con la cultura nacional, el Nuevo Cine Latinoamericano y el cine de Europa y los Estados Unidos, y, finalmente, la actitud del espectador ante las imágenes, que, para el autor, no puede sacrificar nunca su capacidad de imaginar.

PALABRAS CLAVE

Cinema Novo, Nuevo Cine Latinoamericano, *La ostra y el viento*, *Estación central del Brasil*, cine brasileño, escritura cinematográfica, espectador, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Walter Lima Jr.

ABSTRACT

In this piece written in 2004, José Carlos Avellar explores the emergence of Cinema Novo in the '60s and its legacy for Brazilian films in the '90s, especially *The Oyster and the Wind* (Walter Lima Jr., 1996) and *Central Station* (Walter Salles, 1998). To that end, the author considers the metaphor of speech/writing to suggest that the movement possessed the creative spontaneity of oral language; the search for a cinematographic identity, in relation to the national culture, the New Latin American Cinema and European and US cinema; and, finally, the attitude of the spectator when faced with images which, according to him, should never undermine his ability to imagine.

KEYWORDS

Cinema Novo, New Latin American Cinema, *The Oyster and the Wind*, *Central Station*, brazilian cinema, cinematographic writing, spectator, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Walter Lima Jr.

Este texto fue escrito por José Carlos Avellar (1936-2016) para la exposición y seminario *Tudo é Brasil*, organizada por Lauro Cavalcanti y realizada por el Paço Imperial y el Instituto Itaú Cultural en Rio de Janeiro, de agosto a octubre de 2004, y São Paulo, de noviembre de 2004 a febrero de 2005. La versión original en portugués se encuentra en su página web www.escrevercinema.com.

1.

Imaginemos algo que sea al mismo tiempo ostra y viento. La concha, el caparazón, lo inmóvil, lo cerrado y también lo abierto en todas direcciones, lo que no tiene forma ni cuerpo, lo que es solo movimiento. Veamos el título de la película de Walter Lima Jr., *La ostra y el viento* (*A Ostra e o Vento*, 1996), como si se quisiera referir no solo a los personajes, al entendimiento entre Marcela y Saulo (ella la ostra, él el viento) o al desentendimiento entre José y Marcela (él la ostra, ella el viento), sino como una imagen que sugiere al espectador un modo de ver la película (o, en un sentido más amplio, una manera de ver toda y cualquier película). Pensemos el título como el soplo primero para la construcción de esta película, la idea que organiza la historia y el modo de narrarla; y también como expresión de una inmovilidad toda ella movimiento: la especial relación entre el espectador y la película en el instante de la proyección. No el cine en el momento en el que el espectador prosigue y reinventa en la imaginación lo que ha visto en la proyección, sino el cine en el instante en el que es solo imagen ante los ojos. La relación entre la película y el espectador en el instante de la proyección es un abierto/cerrado, un movimiento/inmóvil. La película (que pasa abierta como aire en movimiento, sopla en todas direcciones en lo cerrado de la pantalla) es ostra y viento. El espectador (que, parado en la sala de proyección como una concha dentro de otra, mueve la imaginación en todas direcciones) es viento y ostra.

2.

Imaginemos el cine brasileño de la década de 1960, no exclusivamente pero especialmente el Cinema Novo, como un equivalente del *habla*. A partir de ahí tal vez sea posible pensar el cine brasileño de hoy como un equivalente de la *escritura*, como un modo de escribir el modo de hablar de los años sesenta. Imaginemos todavía las películas brasileñas de la década de 1960 como un habla personal, autoral, como resultado de lo que podríamos llamar *un cine de realizador*. A partir de ahí tal vez sea posible pensar el cine hecho antes del Cinema Novo como *un cine de espectador*, como una tentativa de imitar el modo de escribir del Hollywood de entonces; y pensar un *cine de espectador* y un *cine de realizador* como impulsos básicos no de la idea sino de la práctica de cine; en particular de la

práctica de cine en grupos sociales sometidos a la colonización –política, económica o cultural–. La colonización puede haber sido la violencia que una nación impone a otra o que, dentro de un mismo país, una parcela de la sociedad impone a otra; el colonizador puede haber enviado tropas o solo películas, no importa; cuando un grupo económica y materialmente más fuerte impone a otro, por medio de cualquier presión, la inhibición que impide la libre invención y condiciona a las personas a comportarse como espectadores, todos se vuelven más ostra que viento –y no solo como espectadores de una película–.

3.

Tal vez, al realizar *Limite* (1930), Mário Peixoto buscara dialogar con parte de la vanguardia fotográfica europea de finales de la década de 1920, Moholy-Nagy, Kertész, Burchartz, Man Ray, Hausmann, Renger-Patzsch, Rodtchenko. Tal vez, al realizar *Ganga bruta* (1933), Humberto Mauro buscara dialogar con otra parte de la vanguardia fotográfica europea, Cartier-Bresson, Augusto Sander, Alfred Stieglitz; diálogo directo y consciente o intermediado por cualquier otra imagen, de revista impresa o cine, influenciada por ellos, porque tal vez Peixoto y Mauro estuviesen efectivamente en diálogo con la creencia general de que el cine nos hace ver más y mejor. Vertov hablaba entonces de la posibilidad de «volver visible lo invisible, de iluminar la oscuridad, de ver sin fronteras y sin distancias»; Grierson hablaba entonces de la posibilidad de «observar y seleccionar instantes de la propia vida para crear un arte nuevo». Mauro, en diálogo con Grierson, busca llevar al brasileño a verse mejor en la pantalla, llevar al cine «nuestro ambiente, la tierra, el pueblo, Brasil tal como es». Peixoto, en diálogo con Vertov, busca mostrar que el cine nos lleva a ver menos y peor, vuelve invisible lo visible –y ahí reside su fuerza–. Lo que se ve se muestra solo para establecer una tensión con lo que no se ve. El cine tapa, esconde, corta, comienza de hecho con un corte, como si la voz de mando usada para interrumpir el plano, «¡corta!», indicase el inicio de todo. Tal vez sea posible que nos fotografiemos como parte (y no como un todo), una fotografía antes del digital y que, ante los ojos, extienda por un tiempo infinito el proceso de revelado, el papel fotográfico en el revelador, la imagen se forma y al mismo tiempo se modifica por pequeñas entradas de luz. Tal vez así nos revelemos tal como observó Walter Lima Jr. en una declaración para el primer número de la revista *Cinemas* (septiembre/octubre de 1996):

«es significativo que haya dentro del cine brasileño dos títulos que sean arquetipos tan claros de nuestra investigación, que son *Limite* y *Ganga bruta*. Algo que tienes que refinar y algo que determina tu espacio, sugiriendo al mismo tiempo que existe más allá de él. Eso es extraño, pero de cierta forma crea un parámetro.» (MATTOS et al., 1996)

4.

Imaginemos que la cuestión pueda ser pensada al mismo tiempo como ostra (todo es Brasil) y viento (Brasil es todo).

5.

Imaginemos que no todo lo que es nuestro nos pertenezca y que no nos guste poseer parte de lo que es nuestro. Como observa Nelson Pereira dos Santos, en la conversación con Maria Rita Galvão sobre la Vera Cruz (1981): «Queríamos un cine que reflejase la realidad brasileña, como si fuese posible un cine hecho aquí que no reflejase, que no se relacionase con la realidad que le dio origen. Como si la propia Vera Cruz no fuera el reflejo de mil cosas». Una frase de Zavattini (como dijo Nelson: «nosotros no nos apoyábamos propiamente en su sistema de ideas, eran más bien frases»): «el cine tiene que buscar la verdad, la poesía viene después». Una imagen de Eisenstein (como dijo Leon Hirszman: «¡vi el *Potemkin* y me volví loco! Pensé que estaba ante el renacimiento, ¿sabes?»). Recordemos: *O Grande Momento* (1958) de Roberto Santos; *Pedreira de São Diogo* (1962) de Hirszman. Imaginemos: Zavattini y Eisenstein como la samba, la prontitud y otras *bossas*. La Vera Cruz, ¿cosa nuestra?¹

6.

Imaginemos que las películas brasileñas, por encima de las historias contadas en cada una de ellas, digan todas ellas que tenemos de nosotros mismos una visión fragmentada. Tal vez el cine, tal vez incluso el país como un todo, viva un proceso parecido a aquel que en el documental *O Fío da Memória* (1991) Eduardo Coutinho presenta como condición impuesta a la cultura negra: con la abolición el negro, analfabeto, desaculturado, sin ciudadanía y sin familia, tuvo que luchar contra la desagregación y reunir los fragmentos de su identidad y construir «Brasil según nosotros mismo²», como anota en su diario Gabriel Joaquim dos Santos. Él vivió en el municipio de São Pedro d'Aldeia, a menos de 200 kilómetros de Rio de Janeiro, donde construyó su casa, la Casa da Flor, con parches de todo aquello recogido en la basura –pedazos de vidrio, baldosas rotas, trozos de ladrillo, piedra o madera– y anotó regularmente en una serie de cuadernos fragmentos de la vida brasileña desde que aprendió a leer, a los 34 años, en 1926, hasta su muerte, a los 92 años, en 1985. Imaginemos que las

películas brasileñas narran sus historias con ojos parecidos a los de Gabriel, empeñados en construir una casa, un lugar, un país.

7.

Imaginemos un espectador extranjero. Extranjero no porque ocasionalmente se encuentre fuera del país en el que nació, sino porque es extranjero como condición; o porque sobrevive fuera del espacio en el que podría realizarse; o porque las condiciones de recepción de un informativo, de una telenovela o de una película en la televisión hicieron de él un observador desatento, y todo el tiempo extranjero respecto a la imagen que tiene delante. Cuando, a lo largo de la aventura narrada en *Terra Estrangeira* (1996), de Walter Salles y Daniela Thomas, la brasileña Alex, que ha emigrado de Brasil a Portugal, vende su pasaporte (hoy en día un pasaporte brasileño, dice el comprador, no vale nada), o cuando dice que siente pena por los portugueses (porque después del gran esfuerzo para atravesar el océano acabaron descubriendo Brasil), cuando actúa y habla así Alex no solo se comporta coherentemente con el contexto de la historia que la película nos cuenta. También, y principalmente, expresa en un gesto dramático el sentimiento que se apoderó de jóvenes de la clase media brasileña a comienzos de la década de los 90. La aventura en la pantalla vive en otra dimensión lo que los espectadores vivieron de verdad: la sensación de pertenecer a un país que no funciona, de no tener raíces ni identidad, de vivir su tierra como una tierra extranjera, de sobrevivir (recordemos dos imágenes de la película) como una nave embarrancada en un banco de arena, como un coche disparado para cruzar la frontera.

8.

Imaginemos que pensar el arte como expresión de una realidad concreta signifique pensar al mismo tiempo la realidad como una expresión del arte, o, para no exagerar en la imaginación, pensar el arte como posibilidad de anticiparse a un hecho concreto y expresar una realidad que todavía no exista.

9.

Imaginemos que Joaquim Pedro de Andrade al decir, en 1966, en declaraciones para *O processo do Cinema Novo de Alex Viány* (2001), que «hay siempre una capa de

1. El autor hace referencia aquí al conocido tema de samba de Noel Rosa «São Coisas Nossas», cuyo estribillo dice: «O samba, a prontidão / e outras bossas, / são nossas coisas, / são coisas nossas!». La traducción española sería: «La samba, la prontitud / y otras *bossas*, / son nuestras cosas, / ¡son cosas

nuestras!» *Bossa* es un término de difícil traducción en este contexto, ya que aglutina significados de ornamento arquitectónico convexo, vocación o talento, movimiento del cuerpo al andar y modo de hacer las cosas.

2. Discordancia gramatical en el original: «nós próprio».

interpenetración, de comunicación, entre la inteligencia de los países más desarrollados y la nuestra, la de los países menos desarrollados», estuviese no precisamente en busca de un diálogo con la vanguardia europea o norteamericana sino más exactamente con la expresión latinoamericana de entonces. Con Solanas, «los países subdesarrollados son víctimas de un neocolonialismo donde la estandarización de modelos culturales sustituye a ejércitos de ocupación»; con Glauber, «un cine de economía subdesarrollada no tendrá que ser culturalmente subdesarrollado»; con Nelson Pereira dos Santos, «lo que proponemos es un cine libre de las limitaciones del estudio, un cine de las calles, en contacto directo con el pueblo y sus problemas». Joaquim, al decir que nadie deja «de recibir información de la vanguardia cultural del mundo entero» y de ser, «evidentemente, alcanzado por esa información», da continuidad a la discusión que se hacía entonces: ¿cómo rechazar «valores y procesos directamente importados y sin una vinculación más verdadera con nuestra realidad»? ¿cómo «encontrar los procesos legítimamente brasileños»? Joaquim recuerda la tentativa de una toma de posición en relación a ese problema en la Semana de Arte Moderno y dice: «saldríamos ganando si volviésemos a analizar el movimiento del 22 en relación a lo que ocurre actualmente».

10.

Tal vez, plano cerrado (como ostra) sobre *O Cangaceiro* (1953), las afirmaciones radicales (más que viento, ventolera) de Lima Barreto y de Glauber podrían leerse como una sugestión de que la solución para lo nuestro se encuentra en lo nuestro, en Brasil hecho por nosotros mismo³, («quien piense de forma distinta es burro y antipatriota»), y que el problema para lo nuestro se encuentra en la dificultad de localizar dónde está lo nuestro («¿Quién somos? ¿Qué cine es el nuestro?»). En una carta escrita en 1954 para *O Estado de São Paulo* (citada por Alex Viany en *Introdução ao cinema brasileiro*, 1959) Lima Barreto dice que «si admitimos que debe haber y acontecer una contribución brasileña al cine-arte internacional es más bien en el contenido de las películas que en la forma técnica exterior. En el caso del cine brasileño y en defensa de nuestra cultura, debe importar y valer más la representación que la presentación. Generalmente, los asnos en cine, los bobos del arte cinematográfico, se quedan boquiabiertos ante una fotografía límpida, un sonido audible, un montaje mínimamente extraño, una angulación *à la russe*. Lo que se encuentra detrás de todo esto –la esencia, el propósito verdadero de la película, el mensaje, la intención filmológica–

es algo que no interesa a esa gente, que no ve, ni sospecha de su existencia. La técnica de presentación, el aspecto exterior del cine, el continente de lo filmológico, la fotografía en blanco y negro o color, el sonido estereofónico o no, los decorados suntuosos o solo ajustados a la acción, el cinemascopio, la tercera dimensión, la vistavisión, los trucos a veces milagrosos, el maquillaje, los movimientos de cámara estafalarios: todo eso prácticamente ya se ha llevado a las últimas consecuencias en el cine de los gringos. Y, mientras no descubramos, para expresarlos, nuestros temas, dentro de lo propio, de lo nuestro, del concepto estético-filmico-cinematográfico eminentemente aldeano-rural-mestizo-campesino-rústico⁴, como querría Mário de Andrade y quieren los escasos hombres de cultura de Brasil, no encontraremos la forma audiovisual de generalizar, de diseminar nuestra cultura –incipiente, sí, pero auténtica, verdadera, irrefutable–. Quien piense de forma distinta es burro y antipatriota».

Tal vez se pueda decir que al discutir *O Cangaceiro en Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), movido por la idea de *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964), que empezaba a filmar en aquel instante, Glauber vio a Lima Barreto al mismo tiempo como «ateo y católico, patriota y reaccionario, progresista y desarrollista, ni derecha ni izquierda», «un parnasiano armado de mucha información pésimamente interpretada»; como el director de una película dirigida a un espectador «educado en la mitología idealista del *western*» y que no sitúa «el *cangaço*, como fenómeno de rebeldía místico-anárquica surgido del sistema latifundista nordestino, agravado por las sequías». Para Glauber, Lima, «sin haber entendido la novela de *cangaço* y sin haber interpretado el sentido de las novelas populares nordestinas», hizo «un drama de aventuras convencional y psicológicamente primario», una «epopeya a ritmo de corrido mexicano». No obstante, por detrás del radical desacuerdo, los dos textos parecen concordar en que la contribución brasileña al cine estaría «más en el contenido de las películas que en la forma técnica exterior» (como dice Lima Barreto en su carta) porque «una habilidad técnica no puede ser el apoyo de una expresión como el cine» (como dice Glauber en su *Revisão*).

11.

Imaginemos que el espectador que contempla una obra está ante el producto de un proceso que ha partido de un acto de contemplación de la realidad objetiva, como propone Tomás

3. Ver nota 2.

4. El original usa una serie de términos eminentemente brasileños de difícil traducción: «matuto-caipira-caboclo-campeiro-sertanejo».

Gutiérrez Alea en su *Dialéctica del espectador* (1982); que una obra se dirige no exclusivamente pero prioritariamente a un espectador privilegiado, y que busca iluminarse a partir del diálogo con este otro; si así es, podemos suponer que en una determinada etapa del proceso de invención de una obra, el realizador, como espectador en el acto de contemplación, privilegie una determinada obra como el fragmento de la realidad objetiva que iluminará su creación; la cuestión no se encuentra, por lo tanto, en la relación con el otro sino en la elección de su otro. Imaginemos, todavía, como sugiere Hélio Oiticica en *Situações da vanguarda no Brasil* (1966), que «el objeto de arte es una cuestión superada, una fase que ha pasado», y que el artista debe «buscar un modo de dar al individuo la posibilidad de experimentar la creación, de dejar de ser espectador para ser participante». Imaginemos el arte como lo que transforma al espectador en creador, invitación a la creación como propusieron Fernando Solanas y Octavio Getino en *La hora de los hornos* (1968). La película recuerda lo que dijo Frantz Fanon en 1961 en *Los condenados de la tierra: (en la lucha contra el colonialismo nadie puede escabullirse)* todo espectador es un cobarde o un traidor. La invitación a pensar como Alea (con Marx en la memoria: *la producción de una obra de arte no elabora solo un objeto para un sujeto sino también un sujeto para un objeto*): realizador y espectador es todo lo mismo.

12.

Imaginemos que la cuestión resumida en cierta ocasión por Glauber en dos interrogaciones pegadas la una a la otra –¿Quién somos? ¿Qué cine es el nuestro?– sea no la pregunta sino la respuesta. Imaginemos que somos pregunta.

13.

Imaginemos una expresión no articulada tal como un discurso se articula por escrito: así son las primeras imágenes, temblorosas y hechas casi solo de blanco, de *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Planos largos, casi vacíos, blanco sobre blanco, la cámara en mano del operador anda al lado de la familia de emigrantes; las imágenes surgen en la pantalla como si fueran un pensamiento en construcción, pensado en voz alta, una correspondencia visual del habla: de la pronunciación más acentuada de una palabra y del sonido medio tragado de otra en medio de la frase; del gesto que acompaña al habla y completa el sentido de lo que se ha dicho solo a medias y de la puntuación a veces irregular, de las pausas que marcan la búsqueda de la expresión correcta. En fin, el blanco intenso y el temblor de la imagen se pueden tomar como correspondencias de todo lo que parece imperfección cuando la lengua hablada se compara a la lengua escrita. Imaginemos más, un habla apenas organizada

como lengua, fenómeno esencial, rudimentario, expresión en estado puro, del todo inarticulada: así son las imágenes de *Dios y el diablo en la tierra del sol* de Glauber, aquellas en las que la cámara sube, como de rodillas, junto a los beatos de Sebastião, las piedras del Monte Santo; aquellas otras en las que gira en torno a Corisco o corre junto a Antônio das Mortes. Ni una lengua extranjera y desconocida ni una desarticulación provocada por el mal uso de la lengua: aquí se habla como si no existiese todavía lengua alguna, como si todo estuviera por inventar, como si un nuevo modo de sentir y pensar el mundo se estuviera inventando en aquel instante, como si ahí hubiera una palabra nunca dicha antes. Para simplificar la cuestión: pensemos la lengua como un cine resultante del montaje de dos planos muy distintos entre sí, a veces aparentemente en conflicto pero en realidad complementarios: el habla y la escritura; el primero, natural y abierto como el plano de un documental; el segundo, disciplinado y construido como el plano de una película de ficción. Pensemos el cine de la década de 1960 como equivalente al habla no porque intentase interpretar visualmente el modo de hablar de los brasileños, no porque intentase una operación parecida a aquella realizada cuando una película se apoya en la escritura para estructurar su narrativa; en los años sesenta el cine fue más *habla* que *escritura* porque se expresó con lo directo y lo solo parcialmente articulado de la lengua hablada; porque se expresó incluso con equivalentes de la (digámoslo así) palabra antes de la palabra, con equivalentes de aquel instante en el que, para expresar cualquier cosa que todavía no ha ganado nombre, existe solo una interjección, un grito, un gruñido, un gesto mudo, el habla más sentimiento que razón. Imaginemos: la realidad era entonces sentida como cine *in natura*. La vida entera «en su conjunto de acciones es un cine natural y vivo: y en esto ella es lingüísticamente el equivalente de la lengua hablada». Con la memoria y los sueños como «esquemas primordiales», el cine es el «momento escrito de esta lengua natural y total, que es la acción de los hombres en la realidad». El cine como *la* lengua escrita de la realidad, imaginaba entonces Pasolini. En diálogo con este modo de sentir la realidad como un cine *in natura*, el Cinema Novo se imaginaba como lengua hablada, natural y total, acción en la realidad, casi como si en la pantalla no existiese película alguna, la representación como una re-presentación/reinvención de la realidad, como lenguaje primero. Efectivamente, primero: pensamiento en articulación, pensamiento en el desierto, en la frontera, en el instante entre lo todavía no-consciente, lo todavía no-presente, y la posibilidad de ganar forma y expresión.

14.

Imaginemos que hacer cine entre nosotros sea como dictar una carta para la Dora de *Estación central de Brasil* (*Central do*

Brasil, Walter Salles, 1998): son pocas las posibilidades de que la carta se lleve a correos y llegue al destinatario. Y son mínimas las posibilidades de que Dora, aunque se decida a tomar la improbable decisión de llevar la carta a correos, encuentre carteros interesados en distribuir correspondencia nacional. Para los carteros de cine, la carta es también la que viene del exterior, escrita en otra lengua y con otro sello. Imaginemos que la libre imaginación cinematográfica se pueda confundir a veces con el trabajo de doblaje que pone diálogos en portugués a películas extranjeras, tal como es dibujado en *Dias Melhores Virão* (1990), de Carlos Diegues, en la que la morena dobladora brasileña ve a la rubia actriz americana con su voz en la televisión y comenta: «¡mira, yo en la televisión!».

15.

Imaginemos lo que Nelson Pereira dos Santos dijo una vez para resumir el sentimiento que impulsaba a su generación a mediados de los años 50 –«No era simplemente cine lo que nosotros queríamos, era cine brasileño»– como una expresión dirigida menos al cine extranjero que a las películas que hacíamos entonces, adaptaciones de tendencias extranjeras. Él explica en declaraciones a Maria Rita Galvão para *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz* lo que entonces se debatía: «Se procuraba copiar el cine internacional en la estructura dramática, en el lenguaje, en la temática, en todo [...] por ejemplo, el negro no aparecía en las películas salvo en papeles determinados, estereotipados para negros, como Ruth de Souza, que era siempre la criada. Eso era un prejuicio, era el negro percibido desde el punto de vista del blanco, burgués, era una característica del cine americano transportada al cine brasileño. Allá negros y blancos vivían en mundos estancos, aquí no, la interrelación era mucho mayor, a pesar de sus prejuicios, y había también mucho mulato emblanquecido circulando por el mundo de los blancos. Pero no en las películas. El propio tipo de los actores era americanizado, las chicas maquilladas a la americana, un montón de actores con el pelo teñido de tonos más claros, el tipo de comportamiento tan poco nuestro, artificial para nosotros, aunque fuera –yo creo que lo era– natural en las películas americanas. Etc. El propio uso de la lengua portuguesa en el cine paulista no tenía sentido, era totalmente falso; había un prejuicio respecto a poner en las películas la lengua hablada corriente, equivocada, que es de hecho la nuestra. Nosotros hablamos mal muchas veces, yo hablo mal, tú hablas mal, y los dos tenemos formación superior... Pero, si es así como la gente habla, ¿por qué está mal?» Una cosa estaba clara: «el cine existente no expresaba nuestra realidad, no tenía representatividad cultural». Para que la tuviese, era necesario «crear una forma propia de expresión, no usar una preexistente, como hacía la Vera Cruz».

16.

Tal vez Júlio Bressane, al reiterar en la década de 1990 (poco antes de su *Miramar* [1997]) que el cine «es un organismo intelectual demasiado sensible, no solo sensible, sino demasiado sensible» y que este demasiado «empuja, fuerza el cine a buscar sus límites», a hacer «frontera con todas las artes y con casi todas las ciencias», Bressane con esta afirmación parece proseguir y ampliar lo que Mário de Andrade dijo en la década de los veinte (poco antes de su «novela cinematográfica», *Amar, verbo intransitivo* [1927]): el cine, por ser arte impura, es «el ¡eureka! de las artes puras». Impureza, mezcla, multiplicidad de lenguajes, el arte sentido como el proceso de montaje de variados y distintos materiales e influencias. Tal vez una influencia parecida a la ejercida por el cine en las artes puras a comienzos del siglo XX la tenga ahora la televisión sobre el cine. Al mezclar, con una impureza todavía mayor, lecciones del teatro, de la música, de la literatura y del propio cine, la televisión ha desarrollado una forma de comunicación que lleva al espectador a comportarse de manera desatenta ante la imagen para atender a los intereses de ella, televisión, y de él, espectador: Ella busca fragmentar y repetir lo que muestra para volver la conversación más fácil de seguir; él busca ver la televisión al mismo tiempo en que ve y hace cualquier otra cosa, libre de la atención concentrada, exclusiva, que acostumbra a dedicar a la pantalla de cine. Tal como un día, ante el cinematógrafo de los hermanos Lumière, para escapar del tren de La Ciotat que amenazaba con saltar de la pantalla hacia dentro de la sala, el espectador cerró los ojos, giró el rostro, esbozó un gesto de fuga, hoy no importa qué pesadilla amenace con saltar de la televisión hacia dentro de casa, él mantiene los ojos muy abiertos pero no fija la atención en ninguna parte. Procura defenderse de lo que ve sin dejar de ver. Con la televisión en la sala, estar en casa es al mismo tiempo estar fuera de casa, en un lugar/otro, donde es posible comportarse como la Nininha de *A Terceira Margem do Rio* (1995), de Nelson Pereira dos Santos: para atender a un deseo de la abuela, la niña mete la mano dentro de la imagen y trae hacia la sala los bombones del anuncio en la televisión. La casa como este lugar otro, tierra de nadie, en absoluto realidad, la imagen, ella también, de vez en cuando extiende la mano hacia fuera del televisor para coger algo. Ante la televisión el espectador puede repetirse a sí mismo lo que el portugués Pedro dice al brasileño Paco recién llegado a Lisboa en *Terra Estrangeira*: «Esto de aquí no es sitio para encontrarse con nadie. Es el lugar ideal para perder a alguien, o para perderse a sí mismo».

17.

Imaginemos que antes de la década de 1960 intentáramos escribir antes de hablar, como si una lengua pudiera nacer primero como escritura para solo a continuación surgir como

habla; o que buscásemos escribir el cine que se hablaba en Hollywood. *Vidas Secas* y *Dios y el diablo en la tierra del sol* surgen en un momento en el que se hacía cine como ilustración de una idea pensada antes de la imagen, pensada por escrito –y de vez en cuando pensada por otro, pensada fuera, donde, según parecía, se pensaba mejor–. Imaginemos que el cine entonces fuera pensado como un modo de coordinar una limitada posibilidad de componer imágenes (*close-up*, primer plano, plano general, picado, contrapicado, campo y contracampo, panorámicas, *travellings*, *tilts*): la imagen hecha con la cámara en mano (al mismo tiempo todos esos encuadres y ninguno de ellos) y las improvisaciones durante las filmaciones surgieron pronto como las marcas más fuertes de nuestras películas en la década de 1960. En realidad filmar así, revelando más la presencia nerviosa de la cámara que la escena propiamente dicha, fue una intervención creativa para volver el habla cinematográfica más compleja. *Tierra en trance* (*Terra em Transe*, 1967), de Glauber, es un buen ejemplo: la escena se improvisa no porque no hubiese sido convenientemente pensada antes en el guion, sino porque continuaba siendo pensada en la filmación; la imagen temblaba no por una falta o la menor habilidad del operador, sino porque entonces la realidad se discutía así, discurso nervioso y tembloroso. Entonces el cine pensaba el guion como un desafío a la filmación, la filmación como un desafío al montaje y la película como un todo como un desafío a la mirada. El cine se pensaba como expresión al mismo tiempo acabada, lista, en la pantalla, e inacabada, parte de un proceso que no se agota en la proyección: provocador de imágenes, copia de trabajo, copión para que el espectador limpie y ponga en orden en la imaginación.

18.

Imaginemos que la cuestión pueda ser pensada al mismo tiempo como ostra (Brasil es todo) y viento (todo es Brasil).

19.

Imaginemos una imagen interesada no simplemente en revelar al que mira sino también su modo de mirar; veamos, por ejemplo, la historia de la profesora jubilada que para ganarse la vida escribe cartas para personas que no saben leer, como si ella fuese una metáfora del proceso de renacimiento del cine brasileño después de la paralización impuesta entre 1990 y 1993 por la corrupción del Gobierno Collor. *Estación central de Brasil* no fue pensada para componer tal metáfora, pero puede

también (después de entenderla en lo que le es esencial) verse así, como la historia del renacimiento de la mirada: podíamos de nuevo contar historias en una lengua que nos es común y propia, redescubrir el país, descubrirnos como parte de un determinado espacio y tiempo. La película pasa por paisajes y personajes que marcaron el cine hablado de la década de los sesenta –el Nordeste, el *sertão*, los emigrantes, los peregrinos, el trabajador común de la periferia de las grandes ciudades–; efectúa en sentido contrario la migración de los personajes de *Vidas Secas*, acompaña la trayectoria de una mujer que vive un proceso de *resensibilización*. La expresión usada por Walter Salles define la experiencia de Dora y por extensión la del cine brasileño en los últimos años. Las películas y los espectadores, el cine como un todo, ha pasado por un proceso de *resensibilización*. Este proceso es de cierto modo un reencuentro con el padre (el viejo Cinema Novo, y a través de él un reencuentro con todo aquello con lo que dialogó) y con el país. Es la comprensión del país en una imagen que tiene un poco del padre protector y castrador de *La ostra y el viento*, pasa por el autoritario impotente que toma posesión paterna de los hijos que no son de él en *Yo, tú, ellos* (*Eu, Tú, Eles*, 2000) de Andrucha Waddington; por la insensibilidad del padre que interna al hijo en un hospicio para librarse de la vergüenza de verlo drogado en *Bicho de Sete Cabeças* (2001) de Laís Bodanzky; por la figura trágica del padre de Tonho y de Pacu en *Detrás del sol* (*Abril Despedaçado*, 2001) de Walter Salles; y por la ausencia del padre de Branquinha y de Japa en *Como Nascem os Anjos* (1996) de Murilo Salles; y por la ausencia del padre de *Estación central de Brasil*.

El reencuentro con el padre/país⁵ se hace con toda la ambigüedad y la tragicidad que la historia de Dora y Josué confiere a la imagen del padre, al mismo tiempo la figura que Josué admira sin conocer, que Moisés desprecia por haberse destruido en la bebida y que Isaías espera ver de vuelta a casa, a la familia, al trabajo con la madera; es el borracho grosero e insensible, Dora no lo olvida, que abandonó a la familia, que un día intentó conquistar a la propia hija al encontrarla en la calle y no reconocerla; es también el maquinista cariñoso, Dora acaba recordando, que un día dejó que la hija, entonces una niña, condujera el tren en el que trabajaba. El reencuentro es también la recuperación de un modo de mirar empeñado en inventar el país a través del cine –o viceversa, porque la invención de uno sería la invención del otro: crear una imagen capaz de expresar el país sería crear el cine y después el país a su imagen y semejanza, imagen nación–.

5. Juego de palabras en el original: «pai/país».

20.

Imaginemos que la cuestión pueda ser pensada con Marcela (¿la ostra?), que el padre opresor mantiene presa en la isla, como hermana de Josué (¿el viento?), que recorre el país del Sudeste al Nordeste en busca del padre que no conoce.

21.

Imaginemos que lo nuestro como solución de lo nuestro también pudiese estar más allá de nuestras fronteras. Es lo que parece proponer Alex Viany en la página de apertura de su *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), al montar un verso de Noel Rosa de 1930 («la samba, la prontitud y otras *bossas*/ son nuestras cosas, son cosas nuestras»⁶) junto a una frase de Álvaro Lins de 1956: «no nos podemos dar el lujo de ser “ciudadanos del mundo” porque todavía no somos suficientemente hombres de nuestra región y de nuestro país, es decir, hombres debidamente impregnados del sentimiento de la tierra, de la sociedad, de la cultura brasileña», ni «aspirar a una posición internacional mientras no hayamos consolidado una fuerte situación nacional. Esto tanto en arte como en política». Y todavía, en el tramo que abre la cita, subraya: «Es necesario realizar el nacionalismo en literatura y arte. Realizar una emancipación en el orden de la cultura como se habla de emancipación económica. Necesitamos pensar Brasil en términos nacionales y en términos de América, principalmente de América del Sur».

América Latina como cosa nuestra: 1959, Glauber ve en la película mexicana *Raíces* (1953) de Benito Alazraki una contribución «para el futuro del lenguaje cinematográfico en México, en los países latinos y principalmente en Argentina y Brasil»; 1961, desde Salvador, incluso antes de acabar *Barravento* (1962), Glauber propone en una carta a Alfredo Guevara del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos un encuentro internacional de cineastas independientes de América Latina con exhibición de películas y discusiones de los problemas comunes; 1967, en Viña del Mar, en Chile, se realiza el primer encuentro de cineastas de América Latina; arte impura y contradictoria, la que por demasiado sensible hace frontera con todo, el cine comenzaba a proponer una imagen nación, una extensión de lo nuestro: «la noción de América Latina supera la noción de nacionalismos». El otro, la vanguardia, el interlocutor, lo nuestro hecho por nosotros mismo⁷ estaba aquí mismo o aquí al lado.

6. Ver nota 1.

22.

Tal vez con las mismas palabras, las mismas afirmaciones, e incluso influencias de las mismas películas y textos para la invención de un cine brasileño, los directores se refirieran a cosas distintas a comienzos de la década de 1950 (¿podríamos decir que entonces se buscaba una fórmula?) y a comienzos de la década de 1960 (¿podríamos decir que entonces se buscaba un proceso?). La fusión del expresionismo alemán (la luz intensa privilegia un punto de la escena) con el Neorrealismo italiano (la luz suavemente esparcida por toda la escena) de *O Cangaceiro* de Lima Barreto o *El pagador de promesas* (*O Pagador de Promessas*, 1962) de Anselmo Duarte. La fusión de la imagen neorealista hecha en escenarios naturales con el paisaje de Rio, en *Agulha no Palheiro* (1952) de Alex Viany y *Rio, 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, y con la de São Paulo en *O Grande Momento*. Tal vez sea posible ver en estas fusiones el comienzo de una nueva relación en la que el cine extranjero dejaba de ser un modelo y pasaba a ser un interlocutor. Una despedida de las parodias (un ejemplo: *Nem Sansão nem Dalila* [1954] de Carlos Manga en lugar de *Sansón y Dalila* [*Samson and Delilah*, 1949] de Cecil B. De Mille). Una despedida de las imitaciones de estilo y géneros europeos o norteamericanos (un ejemplo: *O Ébrio* de Gilda de Abreu [1946] en lugar de *Días sin huella* [*The Lost Weekend*, 1945] de Billy Wilder. Otros: Walter Hugo Khoury, *O Estranho Encontro* [1958], en lugar de Bergman; Rubem Biáfora, *Ravina* [1959], en lugar de Wyler). Un interlocutor: del mismo modo que, en 1969, en un seminario abierto e informal con la participación de Hirszman, Joaquim, Escorel, Sarno y David Neves, entre otros, Glauber reinventó Eisenstein por medio de la lectura y de la discusión de su trabajo teórico.

23.

Imaginemos: tal vez no imaginemos tanto como debiéramos. En lo que la revista *Time* anotó el 26 de abril de 1999 al anunciar el lanzamiento de *Star Wars: Episodio I – La amenaza fantasma* (*Star Wars: Episode 1 – The Phantom Menace*), de George Lucas, se encuentra, más que una amenaza, un peligro real e inmediato: hoy, todo aquello que se puede soñar, la tecnología digital puede realizarlo en el cine: «if you can dream it, you can see it». Algo no va bien en los sueños cuando soñamos solo lo que pronto se puede realizar. Al afirmar la tecnología por encima de la capacidad de soñar, la revista solo repite el principal reclamo

7. Ver nota 2.

promocional de Hollywood, reitera la sensación común de que la tecnología piensa, imagina y realiza por nosotros. En el mundo de la expresión tecnológica, la vanguardia parece haberse quedado atrás –por eso mismo en Recife, como cuenta Cláudio Assis, durante la época universitaria él, Lírio Ferreira y otros tenían un grupo artístico llamado Vanretro, la Vanguarda Retrógrada–. Las películas producidas por la gran industria del

audiovisual, por encima de las historias que explican, reafirman que lo que cuenta realmente es la tecnología, todo lo que se podía imaginar ya fue imaginado.

En este escenario, no es difícil imaginar lo que se debe hacer: imaginemos. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de (1927). *Amar, verbo intransitivo: Idílio*. São Paulo: Casa Ed Antonio Tisi.

FANON, Frantz (1961). *Les Damnés de la Terre*. Paris: La Découverte.

GALVÃO, Maria Rita (1981). *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, Embrafilme.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás (1982). *Dialéctica del espectador*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

MATTOS, Carlos Alberto de, SARNO, Geraldo, BENTES, Ivana, AVELLAR, José Carlos (1996) *Walter Lima Junior: reinventar a luz, com alguma originalidade*. *Cinemais*, Vol. 1, Septiembre-October 1996, pp. 7-30.

OITICICA, Hélio (1966). *Situação da Vanguarda no Brasil*. FIGUEIREDO, Luciano, PAPE, Lygia, SALOMÃO, Waly (orgs.) (1986). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.

PASOLINI, Pier Paolo (1995) *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti.

ROCHA, Glauber (1963). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

VIANY, Alex (1959). *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.

VIANY, Alex (2001). *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.

JOSÉ CARLOS AVELLAR

José Carlos Avellar (1936-2016) fue uno de los principales teóricos del cine brasileño y latinoamericano. Crítico del diario *Jornal do Brasil* durante más de veinte años, escribió libros de referencia como *O Cinema Dilacerado* (1986), *A ponte clandestina – Teorias de cinema na América Latina* (1995), *Glauber Rocha* (2002) y *O chão da palavra: Cinema e literatura*

no Brasil (2007). A lo largo de su vida también ocupó distintos cargos en instituciones vinculadas al cine, como director de la Cinemateca del Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro (1991-1992), director-presidente de RioFilme (1994-2000), presidente del consejo del Programa Petrobrás Cultural (2001-2009) y vicepresidente de FIPRESCI (1986-1995).