

Conversación con Eryk Rocha: El legado de lo eterno

Conversation with Eryk Rocha: The legacy of the eternal

Carolina Sourdis (en colaboración con Andrés Pedraza)

RESUMEN

En esta conversación se aborda la actualidad del pensamiento del Cinema Novo desde la obra del cineasta Eryk Rocha, discutiendo sus procesos de creación y las relaciones que el cineasta traza con el legado de este movimiento cinematográfico en el que su padre, Glauber Rocha, fue una figura fundamental. Además, se cuestiona la potencia de lo colectivo en el arte dentro del contexto político brasileiro y latinoamericano de hoy en día, enfatizando las relaciones que se tejen entre política y estética y remarcando la necesidad de seguir articulando un pensamiento latinoamericano desde el cine.

PALABRAS CLAVE

Cinema Novo, Nuevo Cine Latinoamericano, Eryk Rocha, cine político, movimiento cinematográfico, pensamiento latinoamericano, estética-política.

ABSTRACT

This conversation deals with the prevalence of the ideas of Cinema Novo through the work of the filmmaker Eryk Rocha, by discussing his process of creation and his relationship with the legacy of this cinema movement in which his father, Glauber Rocha, was an essential figure. In addition, it questions the strength of collectiveness in art within the Brazilian and Latin American political context nowadays, and it stresses the relationships between politics and aesthetics highlighting the need to keep constructing a Latin American way of thinking from cinema.

KEYWORDS

Cinema Novo, New Latin American Cinema, Eryk Rocha, political cinema, cinematographic movement, Latin American thought, aesthetics-politics.

En el marco de la XVIII Muestra Internacional Documental de Bogotá, Colombia, realizada del 24 al 30 de octubre, se dio esta conversación con el cineasta brasileño Eryk Rocha. Discutimos con él sobre la vigencia de las ideas del Cinema Novo, las propuestas estéticas y políticas de los cineastas brasileños actuales y las relaciones que él mismo ha trazado, desde su cine, con el legado de este movimiento cinematográfico. Eryk Rocha ha vivido en diferentes ciudades de América Latina: Bogotá, la Habana y su natal Brasil, donde reside actualmente. En total ha realizado siete largometrajes documentales de los que destacan *Rocha que Voa* (2002), *Transeúnte* (2010), sobre la figura del cantautor brasileño José Paes de Lira, *Campo de Jogo* (2014) y *Cinema Novo* (2016).

Recientemente estrenaste en Cannes *Cinema Novo*, una película realizada a partir del remontaje de fragmentos de filmes del Cinema Novo. ¿De dónde surge el deseo de hacer esta película?

Ya con cierta distancia, creo que podría decir tres cosas sobre *Cinema Novo* para abrir un poco la conversación. En primer lugar, es una película que hice para saber mejor de dónde vengo, no sólo a nivel de mis raíces afectivas, es decir de dónde vengo como persona, sino también de mis raíces como parte de la historia cinematográfica y política de mi país. En segundo lugar, yo vivo en Brasil y ahora pasamos por un momento político muy difícil, necesitaba entender por qué quiero seguir haciendo cine, qué quiero decir y cuál es mi necesidad de hacer películas; esta ya es la séptima. De ahí surge un poco el tercer punto, que es hacer la película para tratar de comprender mejor mi país hoy en día, porque a pesar de que el punto de partida del filme es el Cinema Novo, pienso que es una película sobre el presente. Es fruto de un diálogo entre generaciones. Nace del diálogo entre mi generación y la generación de los sesenta, la de mi padre y tantos otros maestros del cine brasileño. Pienso que esos tres puntos son tres motivaciones, tres pasiones que me llevaron a hacer esa película.

Ya tu primer largometraje, *Rocha que Voa*, apuntaba hacia esa dirección. De alguna manera empezabas ya a cuestionar la relación del pasado cinematográfico con el pasado político, y la posibilidad de proyectar, desde la reconstrucción de la generación de los sesenta y sus ideales cinematográficos, el mundo actual. ¿Qué vínculos puedes trazar hoy entre *Rocha que Voa*, que hiciste hace catorce años exclusivamente alrededor de la figura de tu padre durante su exilio en Cuba, y *Cinema Novo*, que abarca toda una generación de cineastas?

Filmé *Rocha que Voa* después de terminar los estudios en San Antonio de los Baños, en Cuba, a mis veinticuatro años. Fui a vivir un año a la Habana con dos amigos, que habían estudiado conmigo en la universidad, un brasileño y un franco-uruguayo. Aunque la película tiene que ver con *Cinema Novo*, el foco de *Rocha que Voa* estaba más abierto al cine latinoamericano y al cubano, y en particular a la relación de mi padre, Glauber Rocha, con la cinematografía cubana, en un año de exilio allí en el 71, en plena dictadura militar de Brasil. Entonces *Rocha que Voa* es más bien el contracampo del Cinema Novo, porque habla de otro momento a nivel de América Latina. Pero claro, las dos películas tienen un diálogo fuerte. Yo creo que son complementarias, entre una y otra hice cinco largometrajes y varios cortos, muchos otros proyectos; es interesante que mi primera película tenga que ver con una declaración de amor a mi padre, al cine y a América Latina. Creo que todo el cine que se propone ser cine es algo muy personal, nace de la relación de uno con el mundo, es algo que es una necesidad, una urgencia. Volví a esas raíces catorce años después y me hice preguntas esenciales del porqué de seguir haciendo cine y de qué es lo que está pasando en Brasil hoy en día. Y en ese sentido, me deja muy feliz la conexión de *Cinema Novo* con el presente. Los archivos de la película no son unos archivos muertos, ya la palabra archivo me parece algo complicada, muchas veces los términos del cine documental me parecen muy complicados... "Archivos", parece algo policial... se relaciona con "depoimentos", como testimonio. ¡Suena horrible! Se vuelve un término que lanza inmediatamente una noción de pasado.

Sin embargo en *Cinema Novo* el archivo no es el pasado, es justamente lo que propone el título de la muestra¹, una memoria en movimiento. No es una memoria congelada del pasado cristalizado o idealizado, romantizado. Muchas veces uno habla de los años sesenta y tiene una tendencia a idealizar, a romantizar, a la nostalgia... mi película no tiene nada que ver con eso, por suerte. Es una memoria, pero en términos del poeta brasileño Murilo Mendes, que afirmaba que la memoria es una construcción de futuro. Esa es la memoria en movimiento, y eso es lo que más me interesa de los archivos. Incluso para la película había filmado muchas cosas que se descartaron en el montaje. Todo lo que fue filmado hoy en día con los cineastas del Cinema Novo, los que están vivos aún, todo se descartó. Porque es una paradoja, pero aunque fueran materiales filmados hoy en día, todo eso creaba una noción de pasado para la película; en cambio todo lo que era archivo creaba una noción de presente, y todo eso tiene que ver con la construcción del lenguaje que buscábamos, con la poética, con una transfiguración de las formas del Cinema Novo.

1. La Muestra Internacional Documental de Bogotá, donde se dio esta conversación, tuvo como motivo central filmes y reflexiones teóricas en

relación a las "Memorias en movimiento".

Ayer discutíamos sobre la implicación personal del cineasta, de cómo de alguna manera todas las películas son un relato personal que acaba extrapolándose a un retrato o un discurso colectivo determinado por un contexto, que a su vez determina ciertas formas visuales. ¿Cómo enfrentas hoy esa poética del Cinema Novo en el montaje cuando hablas de la búsqueda de un lenguaje y de la transfiguración? ¿Cómo enfrentas ese proceso de intervención de las imágenes del pasado para activar lo que sientes que sigue vigente y que puede proyectarse al futuro, como memoria de tu país y de su cine, en una nueva estructura de montaje?

Estuvimos nueve meses montando la imagen, luego tres meses montando el sonido. Un año de trabajo en la película a tiempo completo. Sin duda el cuerpo de la película está hecho de muchos cuerpos, de una multitud de fragmentos. El corazón de la película es el montaje, que a partir de diferentes cuerpos y fragmentos hace nacer un nuevo cuerpo dramático y poético. Yo juego mucho con eso. Siempre digo que no es una película *sobre* el Cinema Novo, es una película *a través* del Cinema Novo y *con* el Cinema Novo. Yo nunca he tenido la pretensión de hacer una película sobre nada, me parece un punto de partida errado pretender hacer una película *sobre* algo. El *sobre* ya presupone cierto control, es una idea totalizante y creo que una película no se hace para formar una idea totalizante de nada; *sobre* presupone control, es una visión un poco arrogante. Me interesa mucho más el diálogo, ese *a través de...* Cómo yo atravieso la película y cómo la película me atraviesa a mí.

Lo fundamental de la película es cómo nosotros –yo hablo de nosotros porque somos yo, el montajista de la película Renato Valone, que es una persona fundamental en la creación, y Edson Secco, que hizo el sonido conmigo– incorporamos esa energía creativa, estética, política y espiritual del Cinema Novo. Cómo incorporar eso en el momento de la construcción de la película. En ningún momento interesó hacer algo sobre el Cinema Novo biográfico o anecdótico, donde yo pudiera explicar qué es el Cinema Novo, porque siento que es muy complicado explicar un movimiento de tal complejidad. Pasaron cincuenta años para que se hiciera esta película, y no es por casualidad, es porque es un movimiento fundamental no sólo del cine, sino de la cultura brasilera y latinoamericana. Entonces no me interesaba tratar de hacer algo *sobre*, sacar una conclusión o una definición. Es mucho más un diálogo, por eso creo que es una película de ensayo, porque propone un diálogo sobre cómo incorporar esa energía de la transfiguración. Es sin duda la película más compleja que he hecho, son por lo menos

quince maestros del cine brasilero, son más pero digamos que son quince fundamentales; utilizamos ciento treinta películas distintas, además de archivos de televisiones brasileras e internacionales, archivos familiares de los cineastas, archivos sonoros y algo del sonido de las entrevistas que filmamos hoy, muy poco.

Entonces el gran desafío fue cómo relacionarse con esos materiales, cuáles serían los puntos de partida de ese montaje, de esa construcción. El primer punto de partida fue no crear ninguna mediación entre el pasado y el presente, no queríamos mostrar a los cineastas hoy en día, ya viejos, hablando de lo que fue el Cinema Novo, eso fue totalmente eliminado del montaje. Quisimos que la película fuese enteramente creada con materiales de archivo, un riesgo muy grande: ¿Cómo renovar la película en cada secuencia sólo con material de archivo, con películas en blanco y negro muchas veces en estados precarios? Otro punto de partida fundamental del montaje fue narrar la película en primera persona. Esa polifonía narrativa surge de los creadores, los autores del Cinema Novo, no hay críticos, no hay historiadores, no hay intermediación. No quisimos incluir nada que sirviese como interpretación, nada que sirviese de mediación para explicar lo que fue el Cinema Novo. La película nace entonces desde adentro, de la ebullición de la creación, de la aventura de la creación. Nace de esos autores.

Retomando uno de los puntos que decías que te motivaron a hacer *Cinema Novo*... Gran parte de la fuerza del movimiento, y en general del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, radicó en la necesidad de construir categorías de pensamiento propiamente latinoamericanas, que surgieran al interior del cine, al interior de la creación. Si se logró o no es bastante complicado de decir. Hoy en día, tanto tiempo después, ¿cómo se aborda desde tu película esa posibilidad de configurar un pensamiento latinoamericano en relación a lo que planteabas sobre la búsqueda simultánea de un pasado cinematográfico y uno político, en relación a esa fusión que se ha soñado entre la política y la estética?

Los años sesenta están presentes hoy en día. Hay características y problemas de fondo muy similares de lo que vivimos hace cincuenta años, problemas que están abiertos y no fueron resueltos, pero hay cuestiones muy específicas de cada época, y eso me interesa pensarlo. En Brasil acabamos de sufrir un golpe de los medios de comunicación, del parlamento y del sector jurídico. El Cinema Novo fue una generación que vivió la interrupción del proceso democrático a través de un golpe militar, un golpe de Estado. Entonces, esos ciclos de

interrupción y recomienzo son una tradición de la tragedia de América Latina. Vivimos todo el tiempo interrupciones de los procesos democráticos y tenemos que recomenzar. Y esa tragedia, que no sólo vive Brasil, sino varios países de América Latina, es también una clave de inspiración en la construcción del montaje de *Cinema Novo*.

No sólo en Brasil, sino en el mundo entero, esa necesidad de pensar la estética y su relación con la política es algo muy actual, muy urgente y muy necesario. Esa generación de los sesenta plantó una semilla muy importante al respecto y hoy en día vuelve con mucha fuerza, se hace muy necesaria. Creo que también mi película es una pequeña semilla, una tentativa de contribución en relación a eso. No hay cómo huir de la política. El ciudadano común que camina por las calles de Rio de Janeiro, de Bogotá, Caracas o Buenos Aires, vive la política a flor de piel. Hoy en día en mi país está pasando algo que yo nunca pensé que íbamos a experimentar como generación. Volvió un nuevo golpe, una nueva interrupción del proceso democrático, el país polarizado, un neofascismo violentísimo, muy fuerte. Un retroceso. Antes del cine viene la vida, y yo como ciudadano vivo eso a flor de piel. Eso no me afecta sólo a mí sino a cualquier persona que está caminando por la calle, que tiene que despertarse para trabajar en cualquier área. Eso afecta la vida, afecta a cualquier persona y afecta al cine también. El cine vive de esa relación con la vida, ahí está la contemporaneidad de ese pensamiento estético-político del *Cinema Novo*. Lo que hace al *Cinema Novo* un movimiento extremadamente original no es solamente hacer películas con temas políticos, sino hacer películas con temas políticos y con formas políticas. La política está en el lenguaje de las películas y en un nuevo paradigma de producción. Por eso esa simbiosis entre política y estética es la gran huella del *Cinema Novo*, y creo que la gran huella de la mejor tradición del cine de América Latina.

En ese contexto es interesante hablar de tu película *Campo de Jogo*. Vemos que ahí planteas muy bien esta especie de relación muy íntima entre la política y la estética, y sobre todo la implicación de la política en la cotidianidad del ciudadano, en su experiencia ordinaria. Es una película bastante gestual, se posa sobre los gestos de dolor, de emoción, y evita la palabra por completo. No haces ninguna entrevista, no hay ningún testimonio o nada que pretenda aclarar o presentar la situación. Sin embargo se siente progresión dramática, se percibe la ascensión de ese éxtasis colectivo creado a través del fútbol, que también se percibe como un éxtasis ambiguo en esa insistencia del contacto a la vez pasional y casi violento que se da entre los cuerpos. ¿Cómo esta película sigue vinculada con los preceptos del *Cinema Novo*, cómo regenera ese legado?

Una de mis grandes pasiones es el fútbol y siempre quise hacer una película a través del fútbol y con el fútbol. Haciendo la investigación supe que no me interesaba el fútbol industrial, el fútbol millonario; además estábamos próximos a la Copa Mundial en Brasil. Con mi asistente definimos que no íbamos a filmar el Maracanã, la gran industria, eso ya lo hace la televisión cada día. Así que decidimos hacer una película con el fútbol popular. Realmente el fútbol de Brasil nació en esas canchas populares, pero desafortunadamente se ha olvidado y ahora Brasil quiere imitar la forma de jugar del fútbol europeo, incluso si Alemania se inspiró en el fútbol brasilero para reinventarse y ser campeón mundial. Brasil empezó a mimetizar lo peor de Europa, ese es el complejo del colonialismo que sufrimos en América Latina, queremos traer lo peor mientras la gente está esperando algo de nosotros. La película, entre otras cosas, trata de ser también una metáfora de eso.

En principio, quería hacer la película en varios lugares periféricos de Rio, en varias canchas de tierra, populares. Pero encontramos una cancha en el barrio de Sampaio, hacia la zona norte, que nos pareció que sintetizaba todas las canchas: estaba rodeada por varias favelas, justo se estaba jugando un campeonato anual y estaba a dos kilómetros del Maracanã –es curioso porque esto no fue pensado, pero estaba al lado del gran Estadio–. Llegamos ahí, empezamos a acercarnos a la gente, a hacernos amigos, a frecuentar el lugar y cuando nos dimos cuenta ya estábamos filmando la película. Eso suele pasar mucho, las películas son más rápidas que uno. No es uno el que hace la película, ella lo hace a uno y uno tiene la sensación de que la película lo va a arrastrando hacia una dirección. Filmamos todo el campeonato hasta la gran final, eran catorce equipos y cada equipo representaba a una favela distinta. La final fue entre Geração y Juventude, los equipos de dos favelas que históricamente han sido rivales por asuntos de narcotráfico.

Cuando llegamos al montaje y tratamos de hacer una versión de la película montando toda la historia del campeonato, vimos que quedaba muy fragmentada, se volvía algo anecdótico. Y ahí nos dimos cuenta de que la gran final del campeonato, esa final Geração vs. Juventude, cargaba por sí sola todo un drama, tenía incluso una estructura dramática, y entonces concentramos ahí toda la película. El dramaturgo Nelson Rodrigues decía que hasta el partido de fútbol más pequeño, en cualquier esquina, era una tragedia shakespeariana. Muchas veces en la cancha el espacio de alegría, de éxtasis, es también un espacio de guerra. De hecho, yo creo que eso es una característica muy fuerte de América Latina, la coexistencia permanente entre la tragedia, la guerra y la alegría; pienso que es algo que coexiste muy fuertemente en nuestros pueblos.

Entonces la película es primero un contrapunto al fútbol oficial: es una cancha que está al lado del Maracanã donde se juega la gran final de la Copa del Mundo que recauda millones. Es la industria más millonaria del mundo, que también tiene millones de cámaras, y por tanto filmar una cancha popular de fútbol callejero, filmar la final de un campeonato de las favelas, filmar esa región de la ciudad, que es una región con mayoría de juventud negra, en gran parte sin empleo ni oportunidades, se vuelve un acto político. Además esas canchas en Brasil están desapareciendo, se están apropiando de esos espacios para la renovación inmobiliaria. Es decir, también se están robando la cancha de fútbol popular que es, quizá, el último espacio democrático del pueblo, donde el pueblo puede circular, encontrarse. Si uno miraba la transmisión del mundial, todo en *high definition*, al final era eso lo que se mostraba. No se veía a un solo negro en las panorámicas de las tribunas porque los boletos eran carísimos. El pueblo ha sido excluido de los estadios en Brasil, que se supone que es el país del fútbol.

Sin embargo, al lado de ese Maracanã, apenas a dos kilómetros, hay una cancha en donde todavía se da un espacio de resistencia popular. Esa cancha se vuelve el reflejo del país. En esas favelas sólo hay iglesias y narcotráfico y por tanto esa cancha representa mucho: representa la cultura de esa gente, la cultura que ellos poseen. Todos los domingos de una forma ritual ellos van, se encuentran en esa cancha para jugar a fútbol, para jugar ese campeonato. Esa cancha es un espacio de celebración, de invención, es un espacio político, de encuentro. Probablemente sin esa cancha habría mucha más violencia. El fútbol es la forma en que esos jóvenes pueden canalizar su energía y su creatividad, su rabia y su violencia y ese jugar al fútbol es un baile también. El fútbol tiene un lenguaje corporal y visual muy potente, dramático, extremadamente fuerte; es un trance. *Campo de Jogo* es una película altamente política a través de esa perspectiva sin explicar sociológicamente qué son las favelas o cuántos muertos dejó el narcotráfico. La película se explica sola, confronta al espectador con esa potencia visual. Yo quería que la película fuera una propuesta casi teatral, en donde el espectador estuviera presente como si estuviera metido en esa cancha, en ese lugar, en el barrio de Sampaio; también por eso es muy coreográfica.

Además de esa búsqueda político-estética al interior del lenguaje del cine y las formas artísticas, el Cinema Novo y el Nuevo Cine Latinoamericano buscaron una sincronía colectiva. Se establecieron movimientos artísticos vinculados a proyectos nacionales, a ideas de países y de continente. Específicamente en Brasil esa idea de lo colectivo se transpuso en un diálogo muy rico y potente entre muchos frentes artísticos: la música, el cine, la literatura... no fue un

movimiento exclusivamente cinematográfico. Las fuerzas y los movimientos atravesaban todas las áreas. ¿Qué pasa ahora con esa idea de colectividad, con la posibilidad de que haya sueños comunes en una generación de artistas? ¿Se puede pensar todavía en una fuerza cultural común, en un impulso artístico que genere un movimiento colectivo?

Hoy en día vivimos una época de colapso, un colapso afectivo, un colapso económico, social y político, eso es el mundo de hoy. Hay un colapso y la falta de colectividad es una consecuencia de eso. Creo que hay algunos movimientos embrionarios con el deseo de una reconstrucción de lo colectivo, tal vez hay algunas pistas, algunos indicios de eso en Brasil. Hay algunos colectivos, algunos movimientos que parecen estar naciendo, pero todavía son cosas que están en formación, que no sabemos muy bien hacia dónde van. Sin embargo, creo que ya no existe esa idea de movimiento como tal, de un movimiento como existió en el Cinema Novo.

La idea de lo colectivo que existía en el Cinema Novo, donde había movimientos de música, de cine, de teatro, de literatura, está muy presente en mi película. Si uno va a mirar qué era el Cinema Novo, además de ser personas y artistas muy talentosos, de mucho coraje, allí hubo un gran afecto, una gran amistad entre ellos, profunda. Una hermandad. Hay un momento de la película en que Carlos Diegues dice algo así como «Nosotros no éramos amigos porque hacíamos cine sino que hacíamos cine porque éramos amigos». Ellos eran amigos porque los unos admiraban las películas de los otros, es el sentido esencial, una admiración de los unos a los otros. Hoy en día se ve poco eso. Yo formo parte de un nuevo cine brasileiro, tengo afinidad con varios autores, eso existe, pero no es algo tan fuerte como para construirse como un movimiento, todavía es algo que falta. Falta más agresividad en relación a un proyecto, más profundidad y más comprensión de la época en la que vivimos.

Hoy los proyectos de arte son individuales. En los años sesenta había esa idea de los cines nacionales: el cine brasileiro, el cine argentino, el cine cubano. Pienso que un desafío para nuestra generación es reinventar y reconstruir esa idea de lo colectivo. Hay nuevos paradigmas de la comunicación, de la tecnología, nuevas formas de producción y organización que están siendo esbozadas, están dándose algunas impresiones de eso. Algunos intentos. Hay cosas que se están formando, hay embriones, hay semillas. Pero en realidad, ¿hoy en día qué cinematografía del mundo puede definirse como tal? En un momento hubo un cine iraní, ahora tal vez no exista. Hubo un cine argentino al principio de los noventa pero ¿hoy en día? Mucho menos el cine brasileiro, ahí no hay una idea de un movimiento cohesionado, ni una unidad que se pueda constituir como un movimiento.

Yo pienso que no. Lo que hay son proyectos individuales de búsquedas y afinidades entre artistas que trabajan juntos. Tal vez hoy es un momento más interesante en este sentido que hace diez años.

Uno pensaría que esa individualidad que se da después de la apertura económica de los noventa en Latinoamérica se rompe un poco con el florecimiento de los proyectos de izquierda. El hecho de que hubieran llegado al poder Hugo Chávez, Lula da Silva o Néstor Kirchner. ¿Cómo toca eso al cine brasileiro actual? Esa visión de unidad que se concreta en políticas económicas como UNASUR o MERCOSUR... en el cine, el arte, la cultura ¿cómo se manifiestan? ¿No logra aglutinarse nada políticamente?

Creo que ese individualismo es hijo de una época que no sólo afecta al cine, sino a todo. El mismo desafío que el cine tiene para generar nuevos movimientos estéticos, nuevos colectivos, es el desafío que la política tiene de reencantar la política. El vacío que existe en la idea de lo colectivo existe en todas las áreas. Esto que tú dices de finales de los noventa, ese gran ensayo de América Latina, ese sincronismo que está en varios países, es algo que sobre todo se dio en el sentido de una integración económica y, quizás, de una ideología o un sentido de ser latinoamericano. Lula fue fundamental para que Brasil mirara más a América Latina y si hubo cambios, es verdad, hubo una nueva noción. Pero esa integración nunca se consolidó desde el punto de vista cultural, ese fue uno de los grandes errores de esos proyectos políticos de izquierda. Lula tuvo algunas iniciativas, pero muy por debajo de lo que se esperaba y, sobre todo, de la importancia que tienen la cultura y la comunicación en el mundo contemporáneo. No entendieron. La izquierda en América Latina desafortunadamente no tuvo visión en relación a la importancia estratégica de lo que son la cultura y la comunicación, incluso la educación en el sentido más amplio; y ese es uno de los motivos para que ese proyecto fracasara. Entendieron siempre la integración desde una perspectiva económica. No quiero generalizar, pero creo que eso pasó. Hay proyectos, puntos de fuga, algunas cosas que se pueden rescatar. Durante el primer mandato de Lula, el Ministerio de Cultura, encabezado por Gilberto Gil, fue increíble y sembró cosas muy interesantes, pero mucho más a nivel de Brasil que de América Latina.

Y en un momento en el que películas como *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, 2002) o *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003), que abordan problemáticas y marginalidades brasileiras, se erigen como representantes del cine brasileiro tanto en festivales especializados como en circuitos comerciales, ¿cuál consideras que es el legado del movimiento del Cinema Novo para complementar o controvertir este tipo de abordajes?

No creo que sean una ruptura, ni que hayan heredado el espíritu del Cinema Novo. Se apropiaron de los temas cruciales de la sociedad brasileira y de Brasil y los agarraron para ponerlos en la perspectiva del cine de la publicidad, de los cines comerciales, del cine “universal”. Todos los países tenemos cineastas americanos, los cineastas americanos no sólo están en Estados Unidos: en Colombia hay montones, en Brasil, en Argentina. Un amigo me dice que no existe la globalización, que lo que existe es la *anglobalización*. Lo que pasa es que ese tipo de producto cinematográfico es, una vez más, fruto de nuestra época, de una idea de cine comercial, de una idea y una ambición de un tipo de comunicación “universal” que se alimenta del cine americano y de la publicidad. Y que, aprovechando los temas cruciales de la pobreza, aplica la fórmula de un cierto cine comercial, que acaba siendo un falso cine político, un cine de entretenimiento disfrazado de cine político. A mí no me gusta y no me engancha pero hay espacios para la diversidad, hay gente a quien le gusta. Hay obras referenciales del cine de Brasil, y son un camino, una visión del cine, una ideología del cine, que llega a muchos lugares porque tienen las *majors*, las distribuidoras internacionales que posibilitan que esas películas circulen mucho.

Ahora que hablas del tema de la distribución y la circulación, también cabe preguntarse cómo circuló y dónde se dio la recepción del Cinema Novo y sus manifiestos, ¿no? Al final, el Nuevo Cine Latinoamericano alcanzó la relevancia que tiene, en parte, gracias a que fue validado por Europa; y eso juega un papel crucial que, de alguna manera, va en contraposición con el grito anticolonialista que significaban estos cines. *Estética del hambre* (*Estética da fome*, 1965), como manifiesto, sigue siendo hoy completamente vigente porque la colonización ideológica y cultural continúa muy vigente también. ¿Cómo percibes esto y cómo se siguen actualizando las ideas formuladas por la generación de cineastas del Cinema Novo?

Creo que la misma pregunta es ya la acción. No se puede resolver un problema de cinco siglos en cinco décadas y por eso *Estética del hambre*, el manifiesto, es tan actual. Porque... ¿Qué pasó después del manifiesto de la estética del hambre en Brasil? Veintiún años de dictadura militar. ¿Qué pasó después de una falsa apertura que prometía una democracia que no existió? Las primeras elecciones en Brasil en el 89, donde los medios de comunicación eligieron a Collor de Mello. ¡Una farsa! ¿Y ahora? El golpe. Hacer estas películas puede ser una forma de catarsis. Es lo que hablábamos antes sobre esa noción de diálogo entre generaciones, de la estética y de la política: yo creo que tiene que ver con la antropofagia. Cada generación va devorando lo que fue hecho antes, con amor y con inspiración, y con respeto; pero no para repetir, sino como inspiración para reinventar las cosas. Porque la historia está en movimiento, no es algo congelado.

Hay movimientos y hay fuerzas que trascienden su época. Hay un gran crítico italiano llamado Adriano Aprà, que era un gran amigo de Rossellini; él dijo una frase que a mí me marcó mucho. Le preguntaron: «Adriano, al final de cuentas, ¿qué es el neorrealismo italiano?» Él dijo: «El neorrealismo italiano es un estado del espíritu».

Yo creo que hay movimientos como el neorrealismo, o la nueva ola francesa, o el constructivismo ruso y muchos otros, que surgen en un determinado momento y en un determinado país, con determinados autores que tienen una base común importante. Pero sobre todo son estados del espíritu. Son movimientos que pueden ser analizados desde una perspectiva historicista, desde un contexto histórico. Eso es una capa. Pero para mí va mucho más allá de eso. Son movimientos desbordantes, porque son fuerzas que surgen para empatar o para intentar vencer al mundo, que amenaza con derrotarnos; traen consigo una experiencia vital del ciudadano y del autor. ¿Qué es lo que quiere el Cinema Novo? Quiere mirar a Brasil, interpretarlo. Sacar las cámaras de los estudios, las grandes cámaras, y llevarlas a las calles para mirar al pueblo brasileiro, para mirar la realidad brasileira, para tratar de confrontar el golpe militar. Es importante decir que gran parte de la producción del Cinema Novo fue durante la dictadura en Brasil. Por eso es algo muy fuerte, muy contemporáneo, una actitud ante el mundo, cierta urgencia de comprensión del mundo, de nuestras realidades; eso es fundamental hoy en día. Es decir, me parece que el Cinema Novo es mucho más interesante como filosofía estética de pensamiento. Uno ve películas como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), o como *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha, 1964), o como *Los fusiles* (*Os Fuzis*, Ruy Guerra, 1964), por ejemplo, y son películas que se van transformando con el tiempo, que van ganando nuevos sentidos con las nuevas generaciones.

ANDRÉS PEDRAZA

Ganador de varias becas nacionales de escritura de guion del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico de Colombia, es investigador predoctoral de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Nacional de la Plata, Argentina.

CAROLINA SOURDIS

Realizadora e investigadora audiovisual formada en Bogotá y Barcelona. Sus trabajos audiovisuales han sido exhibidos en festivales en España, Colombia e Irán. Como investigadora ha trabajado sobre el montaje y las prácticas del *found footage* apoyada por el Ministerio de Cultura de Colombia. Es

Van formándose capas de miradas...

Sí, es lo que me parece más contemporáneo del Cinema Novo. Y lo que veo como la fuerza originaria del movimiento es esa simbiosis entre política y estética de la que ya hemos hablado. Tengo la sensación de que hoy en día en el cine se separa mucho la forma del contenido. Veo películas bellísimas, hermosas, pero a veces demasiado formalistas, que caen en una cosa estéril, a las que les falta coraje. Otras veces veo películas totalmente militantes, películas activistas para denunciar algo, que es fundamental, pero siento que hay como una separación de eso en el cine hoy en día, no quiero generalizar de forma alguna, pero siento que falta riesgo para cruzar esas fronteras y poner esas fuerzas en contacto. Es increíble ver cómo varias películas del Cinema Novo juntan esas dos puntas de una forma brillante, de tal manera que forma y contenido se disuelven. Uno ya no ve más forma y contenido, uno ve una cascada, el lenguaje de la película es lo que entra en primer plano, y eso me parece algo eterno.

Al final de la película Glauber Rocha dice: «Bueno, el Cinema Novo se acabó, pero no, en realidad no se acabó porque la idea de lo nuevo es eterna». Es la idea del Cinema Novo como algo vigente, es decir, esa idea de *lo nuevo* está presente, está abierta. La idea de lo nuevo es una posibilidad que renace en cada generación. Y es eterna porque está en movimiento, porque las posibilidades del cine, que es un arte tan joven, apenas es un niño que no se puede morir tan temprano, son oceánicas. Tiene un campo de experimentación enorme, de posibilidades políticas, poéticas. Lo mismo pasa con la antropofagia, es un estado del espíritu. No es la antropofagia de Oswald de Andrade para repetirla. Es mucho más como una inspiración, como una matriz fundamental para transformarla, porque está todo en transformación, lo que interesa son las raíces, las semillas y cómo nosotros vamos transformando esa energía. •

Su investigación gira en torno a la emergencia de escuelas audiovisuales de formación popular durante los periodos presidenciales de Álvaro Uribe Vélez en Colombia desde un enfoque político, histórico y comunicativo.

investigadora predoctoral en el departamento de comunicación de la Universitat Pompeu Fabra. Sus líneas de investigación son las derivas ensayísticas en el cine europeo y los puntos de convergencia entre práctica y teoría cinematográfica.