

ImagiNación

Escribe JOSÉ CARLOS

Traducción: María Marino

Crítico de cine de 1962 a 1987 en el diario *Jornal do Brasil*. Actualmente, es miembro del consejo directivo de la revista *Cinemas*. Es consultor de los festivales de Berlín y San Sebastián, y director de la distribuidora Riofilme (1994-2000), empresa especializada en la distribución de películas brasileñas. Es profesor en el Instituto Brasileiro del Audiovisual, y autor de diversos volúmenes sobre cine brasileño y latinoamericano, entre ellos *A ponte clandestina, teorias do cinema na América Latina* (Editorial 34, 1995), *Glauber Rocha* (Ed. Cátedra, 2002).

1. Imaginemos algo que sea al mismo tiempo ostra y viento. Concha, cáscara, inmóvil, cerrado y también abierto por todos los lados, que no tenga forma ni cuerpo, que sea únicamente movimiento. Veamos el título del film de Walter Lima Jr., *La ostra y el viento* (1996), como si intentara referirse no sólo a los personajes, al entendimiento entre Marcela y Saulo (ella, ostra; él, viento) o al desentendimiento entre José y Marcela (él, ostra; ella, viento), sino como una imagen que sugiere al espectador un modo de ver el film (o, en un sentido más amplio, un modo de ver todos los filmes). Pensemos el título como el primer paso para la construcción del film, la idea que organiza la historia y el modo de contarla; y también como expresión de una inmovilidad que es todo movimiento: la especial relación entre el espectador y la película, en el momento de la proyección. No el cine en que el espectador prosigue y recrea en la imaginación lo que vio proyectado, sino el cine en el instante preciso en que es únicamente imagen delante de los ojos. La relación entre el film y el espectador en el momento de la proyección es un abierto-cerrado, un movimiento-inmóvil. La película (que pasa, abierta como aire en movimiento, soplando para todas partes en lo cerrado de la pantalla) es ostra y viento. El espectador (que, inmóvil en la sala de proyección, como una ostra dentro de otra, mueve su imaginación para todos lados) es viento y ostra.

2. Imaginemos el cine brasileiro de la década del '60, no exclusiva, pero sí especialmente al *Cinema Novo*, como un equivalente del habla. A partir de ahí, tal vez sea posible pensar el cine brasileiro de hoy como un equivalente de la escritura, como un modo de escribir y un modo de hablar de los años '60. Imaginemos las películas brasileiras de la década del '60 como un habla personal, con estilo, como producto de lo que podríamos llamar *cine de autor*. A partir de ahí, tal vez sea posible pensar el cine realizado 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 au-

tor como impulsos básicos, no de la idea, sino de la *praxis* del cine; particularmente de la práctica del 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 la que, dentro de un mismo país, un sector de la sociedad impone al resto; el colonizador puede haber enviado tropas o apenas películas, no importa; cuando un grupo económica o materialmente más poderoso impone a otro, a través de cualquier presión, la inhibición que impide la creación libre y condiciona a las personas a comportarse como espectadores, todos se vuelven más ostra que viento –y no sólo como espectadores de un film.

3. Tal vez, al realizar *Limite* (1931), Mario Peixoto estuviese dialogando con parte de la vanguardia fotográfica europea de finales de los años '20, Moholy Nagy, Kertész, Burchartz, Man Ray, Hausmann, Renger Patzsch, Rodtchenko; quizás, al realizar *Ganga bruta* (1933), Humberto Mauro estuviese dialogando con otra parte de la vanguardia fotográfica europea, Cartier Bresson, August Sander, Alfred Stieglitz; un diálogo directo y conciente, o a través de una imagen cualquiera, de diario, revista o cine, influenciada por ellos, porque tal vez Peixoto y Mauro estuviesen, de hecho, dialogando con la sensación frecuente de que el cine nos lleva a 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 de la posibilidad de "observar y seleccionar flagrantes de la propia vida para crear un arte nuevo". Mauro, dialogando con Grierson, intenta llevar al brasileiro a verse mejor en la pantalla, llevar al cine "nuestro ambiente, la tierra, el pueblo, el Brasil tal como es". Peixoto, dialogando con Vertov, intenta mostrar que el cine nos lleva a ver menos y peor, vuelve invisible lo visible –y ahí radica su fuerza. Lo que se ve, se muestra sólo para establecer una tensión con lo que no se ve. El cine oculta, esconde, corta, comienza, de hecho, con un corte, como si la voz de comando utilizada para interrumpir el plano, "¡corte!", indicase el comienzo

dero y dice: "Sin duda, ganaríamos si volviésemos a analizar el movimiento del '22, con relación a lo que ocurre actualmente".

9. Tal vez, cual plano cerrado (como ostra) sobre *O cangaceiro* (1953), las afirmaciones radicales (más que viento, huracán) de Lima Barreto y de Glauber, podrían ser leídas como una sugerencia acerca de la solución para lo nuestro, que se encuentra en lo nuestro, en el Brasil hecho por nosotros mismos, ("quien piensa de manera diferente es burro y antipatriota) y que el problema para lo nuestro radica en la dificultad de ubicar dónde está lo nuestro ("¿Quiénes somos? ¿Qué cine es el nuestro?"). En carta escrita en 1954, a *O Estado de São Paulo* (citada por Alex Viany en *Introducción al cine brasileiro*), Lima Barreto dice que "si admitimos que debe haber y debe producirse una contribución brasilera al cine-arte internacional, es justamente más en el contenido de las películas que en la forma técnica externa. En el caso del cine brasileiro y en defensa de nuestra cultura, debe importar y valer más la representación que la presentación. Generalmente, los tontos del cine, los "sensibles" del arte cinematográfico, quedan boquiabiertos ante una fotografía límpida, pura, un sonido audible, un montaje excelente, una angulación de cámara *a la rusa*. Lo que hay detrás de todo eso –la esencia, el verdadero propósito de la película, el mensaje, la intención cinematográfica– es algo que no le interesa a esa gente, que no ve, que ni siquiera sospecha de su existencia. La técnica, la representación, el aspecto externo del cine, el continente del hecho fílmico, la fotografía blanco y negro o en color, el sonido estereofónico o no, los decorados suntuosos o simplemente adecuados para la acción, el cinematógrafo, la tercera dimensión, la panorámica, la truca, a veces milagrosa, los movimientos de cámara rimbombantes –todo eso ya fue llevado prácticamente hasta las últimas consecuencias en el cine de los de afuera Y, mientras no descubramos, para expresarlos, nuestros temas, dentro de lo propio, de lo nuestro, del concepto estético-fílmico-cinematográfico eminentemente provinciano-campesino-indígena-, como quería Mario de Andrade y quieren los raros hombres de la cultura de Brasil, no encontraremos la forma audiovisual de generalizar, de diseminar nuestra cultura –incipiente, sí, pero auténtica, verdadera, irrefutable. Quien piense de modo diferente, es burro y antipatriota".

Tal vez se pueda decir que, al debatir *O cangaceiro*, en *Revisión crítica del cine brasileiro* (1963), movido por la idea de *Deus e o diabo na terra do sol* (*Dios y el diablo en la tierra del sol*, 1964) que comenzaba a filmar en aquel momento, Glauber vio a Lima Barreto, al mismo tiempo, como "ateo y católico, patriota y reaccionario, progresista y desarrollista, ni derecha ni izquierda", un "parnasiano dotado de mucha información, pésimamente interpretada", como director de una película dirigida a un espectador "educado en la mitología idealista del *western*" y que no ubica "*o cangaço*", la lucha, como fenómeno de rebeldía místico-anárquica, surgida del sistema latifundista nordestino, agravado por las sequías". Para Glauber, Lima, "sin haber entendido el romance del nordestino y sin haber interpretado el sentido de los romances populares nordestinos", hace "un drama de aventuras convencional y psicológicamente primario",

una "epopeya en ritmo de corrido mejicano". Sin embargo, detrás del radical desentendimiento, los dos textos parecen coincidir en que la contribución brasilera al cine estaría "más en el contenido de los filmes que en la forma técnica externa" (como dice Lima Barreto en su carta) porque "una habilidad técnica no puede ser el soporte de una expresión como el cine" (como dice Glauber en su *Revisión*).

10. Imaginemos que el espectador que contempla una obra está ante el producto de un proceso que partió del acto de contemplación de la realidad objetiva, como propone Tomás Gutiérrez Alea en su *Dialéctica del espectador*; que una obra se dirige, no exclusiva, sino prioritariamente a un espectador privilegiado y que busca iluminarse a partir del diálogo del realizador, con el otro; siendo así, es posible suponer que, en determinada etapa del proceso de creación de una obra, el realizador, como espectador en el acto de contemplación, privilegie una determinada obra como fragmento de la realidad objetiva que irá a iluminar su creación; la cuestión no está, por tanto, en la relación con el otro, sino en la elección de ese otro. Imaginemos, también, como sugiere Hélio Oiticica, en *Situaciones de la vanguardia en Brasil*, que "el objeto del arte, es una cuestión superada, una etapa que ya pasó" 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 partícipe".

Imaginemos el arte como aquello que transforma al espectador en creador, que invita a la creación, como lo propuesto por Fernando Solanas y Octavio Getino en *La hora de los hornos*, (1968), recordando a Frantz Fanon: en la lucha contra el colonialismo nadie puede sacar el cuerpo fuera; todo espectador es un cobarde o un traidor; la invitación, como la que hiciera Alea (rememorando a Marx: la producción de una obra de arte no elabora solamente un objeto para un sujeto, sino también un sujeto para un objeto): realizador y espectador son la misma cosa.

11. Imaginemos que la cuestión, sintetizada alguna vez por Glauber en dos interrogantes, integrados uno en otro - ¿Quiénes somos? ¿Qué cine es el nuestro? - sea no la pregunta, sino la respuesta. Imaginemos que somos pregunta.

12. Imaginemos una expresión no articulada, de modo tal como se articula un discurso por escrito: así son las primeras imágenes, inciertas, temblorosas y hechas casi únicamente en blanco, de *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Planos largos, casi vacíos, blanco sobre blanco, la cámara en mano del camarógrafo, caminando a la par de la familia de desterrados, huyendo de la sequía; las imágenes surgen en la pantalla como si fuesen un pensamiento formulado en voz alta, como un equivalente visual del habla: de la pronunciación más acentuada de una palabra y del sonido casi imperceptible de otra, en medio de una frase; del gesto que acompaña el habla y completa el sentido de aquello que se dice a medias y de la puntuación a veces irregular, de las pausas que marcan la búsqueda de la expresión justa. En fin, el blanco intenso y lo trémulo

de todo. Tal vez sea posible que hagamos, como parte (y no como un todo), una fotografía, previa al digital y que, ante los ojos, se extienda por un tiempo infinito el proceso de revelado, el papel fotográfico en el revelador, la imagen formándose y al mismo tiempo modificándose, por pequeñas entradas de luz. Tal vez así nos revelemos, tal como observó Walter Lima Jr. en declaraciones para el primer número de *Cinemais*: "es significativo que haya, dentro del cine brasileiro dos títulos, arquetipos tan claros de nuestra búsqueda, *Limite* y *Ganga bruta*. Hay algo que eliminar y algo que determina su espacio, sugiriendo al mismo tiempo que existe más allá de él. Eso es extraño, pero en cierta forma crea un parámetro."

4. 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 una charla con María Rita Galvão para *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz (Burguesía y cine: el caso Vera Cruz)*: "Queríamos un cine que reflejase la realidad brasileira, como si fuese posible un cine hecho aquí que no reflejara, que no se relacionara con la realidad que le dio origen. Como si la misma Vera Cruz no fuese el reflejo de mil cosas". Una frase de Zavattini (como dice Nelson: "uno no se apoyaba exactamente en el sistema de ideas suyas, eran más frases): "el cine debe buscar la verdad, la poesía viene después". Una imagen de Eisenstein (como dijo Leon Hirszman: "vi *Potemkin* y enloquecí! Creí que estaba ante el renacimiento, entiendes?"). Recordemos: *O grande momento (El gran momento, 1958)*, de Roberto Santos; *Pedreira de São Diogo (1962)*, de Hirszman. Imaginemos: Zavattini y Eisenstein como el samba, la *prontidão* y otras bossas. ¿La Vera Cruz, cosa nuestra?

5. Imaginemos que los filmes brasileiros, más allá de las historias narradas en cada uno de ellos, estén, todos, contando que tenemos, de nosotros mismos, una visión fragmentada. Tal vez el cine, e incluso el país como un todo, viva un proceso semejante a aquel que, en el documental *O fio da memória (El hilo de la memoria, 1991)*, Eduardo Coutinho presenta como condición impuesta a la cultura negra: con la abolición de la esclavitud, el negro, analfabeto, sin cultura, sin ciudadanía y sin familia, tuvo que luchar contra la disgregación, reunir los pedazos de su identidad y construir "el Brasil a cargo nuestro" – "el Brasil de nosotros mismos", como escribe en su diario Gabriel Joaquim dos Santos. Vivió en el municipio de São Pedro d'Aldeia, a menos de 200 kilómetros de Río de Janeiro, donde construyó su casa, la Casa de la Flor, con pedazos de cosas encontradas en la basura – restos de vidrio, ladrillos partidos, pedazos de ladrillos, piedra o madera – y que anotó, con regularidad, en una serie de cuadernos, fragmentos de la vida brasileira, desde que aprendió a leer, a los 34 años, en 1926, hasta su muerte, a los 92 años, en 1985. Imaginemos que las películas brasileiras estén contando historias, con una mirada semejante a la de Gabriel, empeñado en construir una casa, un lugar, un país.

6. Imaginemos un espectador extranjero. Extranjero no por-

que ocasionalmente se encuentra fuera del país en que nació, sino porque es extranjero como condición: o porque sobrevive fuera del espacio donde podría desarrollarse; o porque las condiciones de recepción de un noticiero, de una novela o de una película en televisión, hicieron de él un observador distraído, permanentemente extranjero con respecto a la imagen que tiene delante. Cuando, a lo largo de la aventura narrada en *Terra estrangeira (Tierra extranjera, 1996)*, de Walter Salles y Daniela Thomas, la brasileira Alex, que emigró de Brasil hacia Portugal, vende su pasaporte (*un pasaporte brasileiro, hoy en día, dice el comprador, no vale nada*), o cuando dice tener pena de los portugueses (*porque después del enorme esfuerzo para atravesar el océano, terminaron descubriendo el Brasil*), cuando reacciona y habla así, Alex está no sólo comportándose de modo coherente con el contexto histórico de la narración. Está, también y muy especialmente, expresando en un gesto dramático, el sentimiento que tomó cuenta de los jóvenes de clase media brasileira, a comienzos de la década de los '90. La aventura, en la pantalla, vive en otra dimensión aquello que los espectadores vivieron en la realidad: la sensación de pertenecer a un país que no sirve, de no tener raíces ni identidad, de sentir su tierra como una tierra extranjera, de sobrevivir (recordemos dos imágenes del film) como una embarcación varada en un banco de arena, como un automóvil huyendo para cruzar la frontera.

7. Imaginemos que pensar el arte como expresión de una realidad concreta signifique pensar, al mismo tiempo, la realidad como una expresión del arte, o aquietando un poco la imaginación, pensar el arte como la posibilidad de anticiparse a un hecho concreto, exprese una realidad todavía inexistente.

8. Imaginemos que Joaquim Pedro de Andrade al decir, en 1966, en declaraciones a *O processo do Cinema Novo (El proceso del Cinema Novo)* de Alex Viany, que "hay siempre una parte de interacción, de comunicación, entre la inteligencia de los países más desarrollados y la nuestra, de los países menos desarrollados" estuviese no exactamente dialogando con una vanguardia europea o norteamericana, sino más precisamente con la expresión latinoamericana de entonces. Con Solanas, "los países subdesarrollados son víctimas del neocolonialismo, donde la unificación de modelos culturales substituyen a ejércitos de ocupación"; con Glauber, "un cine de economía subdesarrollada no habrá de ser culturalmente subdesarrollado"; con Nelson Pereira dos Santos, "lo que uno propone es un cine libre de las limitaciones del set, un cine de la calle, 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, influenciado por esa información" da continuidad a la discusión de aquel momento: ¿cómo rechazar "valores y procesos directamente importados, sin una vinculación verdadera con nuestra realidad"? ¿Cómo "encontrar los procesos genuinamente brasileiros"? Joaquim recuerda el intento de toma de posición, con relación al problema, en la Semana de Arte Mo-

arte entendido como proceso de montaje de variados y diferentes materiales e influencias. Tal vez, la televisión esté ejerciendo hoy, sobre el cine, una influencia semejante a la ejercida por el cine en las artes puras, a comienzos del siglo XX. Mezclando, con impureza aún mayor, enseñanzas del teatro, de la música, de la literatura y del propio cine, la televisión desarrolló una forma de comunicación que lleva al espectador a comportarse de modo desatento ante la imagen, para atender a los intereses de ella, televisión, y de él, espectador: la TV se propone fragmentar y repetir lo que muestra, para lograr una *conversación* más fácil de seguir; el espectador intenta ver 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. Así como un día, ante el cinematógrafo de los hermanos Lumière, cuando para escapar del tren de La Ciotat, que amenazaba lanzarse de la pantalla hacia dentro de la sala, el espectador cerró los ojos, dio vuelta el rostro, esbozó un gesto de huida, hoy, no importa qué pesadilla amenace salir de la TV para dentro de la casa, él mantiene los ojos bien abiertos, pero no fija la atención en ningún punto. Procura defenderse de lo que ve, sin dejar de ver. Con la TV en el living, estar en casa, es, al mismo tiempo, estar fuera de casa, en *otro lugar*, donde es posible comportarse como la *Nhininha* (Ñiñiña) de *La tercera orilla del río* (1995), de Nelson Pereira dos Santos: para atender un deseo de la abuela, la nena mete la mano dentro de la imagen y trae los bombones, de la publicidad de la tele, al living. La casa, como ese *otro lugar*, tierra de nadie, ninguna realidad; la imagen, también, de vez en cuando, mete la mano fuera del televisor para agarrar alguna cosa. Delante de la TV, el espectador puede repetir para sí mismo lo que el portugués Pedro dice al brasileiro Paco, recién llegado a Lisboa, en *Tierra extranjera*: "Este no es lugar para encontrar a nadie. Es el lugar ideal para perder a alguien, o para perderse a sí mismo".

16. Imaginemos que, previo a la década del '60, estuviésemos intentando escribir antes de hablar, como si una lengua pudiese nacer primero como escritura, para surgir luego como habla; o que estuviésemos intentando escribir cine tal como se hablaba en Hollywood. *Vidas secas* y *Dios y el diablo en la tierra del sol* surgen en un momento en que se hacía cine como ilustración de una idea pensada antes de la imagen, pensada por escrito – y frecuentemente pensada por otro, pensada allá afuera, donde, parecía, se pensaba mejor. Imaginemos que el cine, entonces, fuese pensado como un modo de coordinar una limitada posibilidad de componer imágenes (plano detalle, primer plano, plano general, picado, contra picado, campo y fuera de campo, panorámicas, travellings, paneos): la imagen hecha con cámara en mano (al mismo tiempo todos esos encuadres y ninguno de ellos) y las improvisaciones durante los rodajes surgieron en seguida como las marcas más fuertes de nuestros filmes, en la década del '60. En realidad, filmar así, revelando más la presencia nerviosa de la cámara que la escena propiamente dicha, fue una intervención creativa para tornar el habla cinematográfica más

compleja. *Terra em transe* (*Tierra en trance*, 1967), de Glauber, es un buen ejemplo: la escena es improvisada, no porque no hubiese sido convenientemente pensada antes, en el guión, sino porque continuaba siendo pensada en el rodaje; la imagen temblaba, no por una falla o por menor habilidad del camarógrafo, sino porque la realidad entonces se discutía así, discurso nervioso y trémulo. El cine pensaba, por entonces, el guión como un desafío al rodaje, el rodaje como un desafío al montaje y el film 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 ordene en su imaginación.

17. Imaginemos una imagen interesada no meramente en revelar lo que mira, sino también en su modo de mirar; veamos, por ejemplo, la historia de la profesora jubilada, que se gana la vida escribiendo cartas para personas que no saben leer, como si ella fuese una metáfora del proceso de renacimiento del cine brasileiro, después de la parálisis impuesta entre 1990 y 1993, por la corrupción del gobierno de Collor de Mello. *Estación central* no fue pensada para componer tal metáfora, pero puede también (después de haber comprendido lo esencial) ser vista así, como la historia del renacer de la mirada: podíamos, de nuevo, contar historias en una lengua que nos es común y propia, redescubrir el país, descubrir parte de un determinado espacio y tiempo. La película pasa por paisajes y personajes que marcaron el cine hablado de la década del '60 –el Nordeste, el *sertão*, los desterrados, los peregrinos, el trabajador común de la periferia de grandes ciudades; hace, en sentido contrario, la migración de los personajes de *Vidas secas*, acompaña el trayecto 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 brasileiro en los últimos años. Las películas y los espectadores, el cine como un todo, pasó por un proceso de re-sensibilización. Este proceso es, en cierto modo, un reencuentro con el padre (el viejo Cinema Novo, y a través de éste, un reencuentro con todo aquello 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 suyos en *Yo, tú, ellos* (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 siete cabezas* (2001) de Laís Bodanzky; por la figura trágica del padre de Toño y de Pacu en *Abril despedazado* (2001) de Walter Salles; y por la ausencia del padre de Blanquita y Japa, en *Cómo nacen los ángeles* (1996), de Murilo Salles; por la ausencia del padre en *Estación Central*. El reencuentro con el padre-país se produce con toda la ambigüedad y tragedia que la historia de Dora y Josué confieren a la imagen del padre; es, al mismo tiempo, la figura que Josué admira sin conocer, que Moisés desprecia por haberse destruido con el alcohol e Isaías espera tener de vuelta en casa, en la familia, en el trabajo con la

de la imagen, pueden ser tomados como equivalentes de todo lo que parece imperfección, cuando el lenguaje oral se compara con el lenguaje escrito. Imaginemos más, el habla, organizada en tanto lengua, fenómeno esencial, rudimentario, expresión en estado puro, desligadas de todo: así son las imágenes de *Dios y el diablo en la tierra del sol* de Glauber aquellas en que la cámara sube, como de rodillas, al lado de los beatos de Sebastián en las piedras del Monte Santo; aquellas otras en que gira alrededor de Corisco o corre al lado de Antonio das Mortes (Antonio de las Muertes). No es una lengua extranjera y desconocida, ni una desarticulación provocada por la mala utilización de la lengua: aquí se habla como si no existiese todavía ninguna lengua, como si todo estuviese por crearse, como si un modo nuevo de sentir y pensar el mundo estuviese siendo inventado en aquel instante, como si allí existiese la palabra nunca antes pronunciada. Simplificando el tema: pensemos la lengua como un cine resultante del montaje de dos planos muy diferentes entre sí, a veces aparentemente en conflicto, pero en verdad, complementarios: el habla y la escritura; el primero, natural y abierto, como el plano de un documental; la segunda, disciplinada y construida como el plano de un film de ficción. Pensemos el cine de la década del '60 como equivalente al habla, no porque intentó interpretar visualmente el modo de hablar de los brasileros, no porque intentó una operación similar a la llevada a cabo cuando un filme se apoya en la escritura para estructurar su narración; en los años '60 el cine fue más habla que escritura, porque se expresó con el derecho y apenas parcialmente articulado, de la expresión oral; porque se expresó hasta con equivalentes de la (llamémoslo así) palabra antes de la palabra, con equivalentes de aquel instante en que, para nombrar cualquier cosa que aún no tiene nombre, existe sólo una interjección, un grito, un gruñido, un gesto mudo, el habla, más sentimiento que razón. Imaginemos: la realidad era sentida como el cine *in natura*. La vida entera "en su conjunto de acciones es un cine natural y vivo: y es entonces, lingüísticamente, el equivalente de la "lengua hablada". Teniendo la memoria y los sueños como "esquemas primordiales", el cine es el "momento escrito de esta lengua natural y total, es decir la acción de los hombres en la realidad". El cine, como la lengua escrita de la realidad, imaginaba por entonces Pasolini. Dialogando 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 film alguno, la representación proponiéndose como una re-presentación /re-invencción de la realidad, como lenguaje primero. Realmente primero: pensamiento siendo pensado, en el desierto, en la frontera, en el instante entre lo todavía no-conciente, lo todavía no-presente y la posibilidad de tener forma y expresión.

13. Imaginemos que hacer cine entre nosotros sea algo así como dictar una carta a Dora de *Estación Central* (Central do Brasil, 1998): son pocas las chances de que la carta vaya a ser colocada en el correo y llegue al destinatario. Y son mínimas las chances de que Dora, aún tomando la improbable decisión de llevar la carta al correo, vaya a encontrar carteros interesados en distribuir correspondencia nacional. Para los carteros del

cine, una carta de verdad es la que viene del exterior, escrita en otro idioma y con otro sello postal. Imaginemos que la libre imaginación cinematográfica pueda a veces confundirse con el trabajo de doblaje, que pone diálogos en portugués, en películas extranjeras, así como lo planteado en *Días melhores virão* (*Vendrán días mejores*, 1990), de Carlos Diegues, en que la morocha brasileira, que hace el doblaje, al ver, con su voz en la televisión a la actriz rubia americana, dice: "¡Mirá, ahí estoy, en la tele!"

14. Imaginemos lo que Nelson Pereira dos Santos dijo en una oportunidad, para resumir el sentimiento que impulsaba su generación en la mitad de los años '50 – "No era cine simplemente lo que queríamos, era cine brasilerero" – como expresión dirigida menos al cine extranjero que a las películas que hacíamos entonces, adaptando tendencias extranjeras. Él cuenta, también en su declaración a María Rita Galvão sobre la Vera Cruz, lo que por entonces se debatía: "Se buscaba 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, a no ser en papeles determinados, estereotipados para negros, como Ruth de Souza, que era siempre la doméstica. Eso era preconcepto, era el negro desde el punto de vista del blanco, burgués, característica del cine norteamericano trasladada al cine brasilerero. Allá negros y blancos vivían en mundos estancos, aquí no, el cruce era mucho mayor, aunque con algún preconcepto y había también muchos mestizos blanqueados, circulando en el mundo de los blancos. Pero nunca en las películas. La característica de los actores era americanizada, las jóvenes maquilladas a la americana, cantidad de actores con los cabellos teñidos en tonos más claros, un tipo de comportamiento muy poco nuestro, artificial para nosotros, aunque fuese –creo que era– natural en películas norteamericanas, etc. El uso de la lengua portuguesa en el cine paulista –de São Paulo– no tenía sentido, era totalmente falso; estaba el preconcepto de utilizar, en las películas, la lengua hablada corrientemente, equivocada, que es nuestra. Nosotros hablamos con errores frecuentemente, yo hablo errado, vos hablás errado, aún teniendo, los dos, instrucción superior... Pero, si es de ese modo que uno habla, por qué está equivocado?" Una cosa era clara: "el cine existente no expresaba nuestra realidad, no tenía representatividad cultural". Para que la tuviese, era preciso "crear una forma propia de expresión, no usar una pre-existente, como hacía Vera Cruz".

15. Tal vez Júlio Bressane, al reiterar en la década del '90 (poco antes de su *Miramar*, 1997) que el cine "es un organismo intelectual extremadamente sensible, no sólo sensible, sino excesivamente sensible", y que ese exceso "empuja, provoca al cine a buscar sus límites", a generar "frontera con todas las artes y con casi todas las ciencias", tal vez Bressane estuviese extendiendo y ampliando aquello que Mario de Andrade sostuvo en la década del '20 (poco antes de su "romance cinematográfico", *Amar, verbo intransitivo*, 1927): el cine, por ser arte impuro, es "el jeureka! de las artes puras". Impureza, mezcla, multiplicidad de lenguaje, el

madera; es el borracho grosero e insensible que, Dora no olvida, abandonó a la familia y un día intentó seducir a la propia hija, que encontró en la calle y no reconoció; es también el maquinista cariñoso, Dora termina por recordar, que un día dejó que la hija, por entonces una nenita, manejara el tren donde trabajaba. El reencuentro también es 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.

18. Imaginemos que lo nuestro, como solución de lo nuestro, pudiese también estar más allá de nuestras fronteras. Es lo que parece proponer Alex Viany, en la página de inicio de su *Introducción al cine brasileiro*, de 1959, citando a un Noel Rosa de 1930 ("el samba, la prontidão y otras bossas, son nuestras cosas, son cosas nuestras) y un Álvaro Lins, de 1956, quien dice que no podemos "darnos 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 brasileira" ni "aspirar a una posición internacional, mientras no hayamos consolidado una fuerte situación nacional. Tanto en arte como en política" y esencialmente, en el párrafo que abre la cita, subraya: "Es necesario realizar el nacionalismo en literatura y arte. Realizar una emancipación en el orden de la cultura, tal como se habla de la emancipación económica. Necesitamos pensar el Brasil en términos nacionales y en términos de América, fundamentalmente de América del Sur". América Latina como lo nuestro: 1959, Glauber ve, en el film mejicano *Raíces* (1953) de Benito Alazraki, un aporte "para el futuro del lenguaje cinematográfico en Méjico, en los países latinos y especialmente Argentina y Brasil"; 1961, desde Salvador, aún antes de terminar *Barravento*, Glauber propone, en una carta a Alfredo Guevara, del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, un encuentro internacional de cineastas independientes, de América Latina; arte impuro y contradictorio, que por excesivamente sensible hace frontera con todo, el cine comenzaba a proponer una *imagen nación*, una extensión de lo nuestro: "la noción de América Latina supera a la noción de nacionalismos". Lo otro, la vanguardia, el interlocutor, lo nuestro hecho por nosotros, estaba aquí mismo, o aquí al lado.

19. Tal vez, diciendo las mismas cosas, bajo influencias de películas y textos de todo el mundo, en la invención de un cine brasileiro, los directores estuviesen hablando de cosas diferentes en el inicio de los años '50 (¿podríamos decir que por entonces se buscaba una fórmula?) y en el inicio de los años '60 (¿podríamos decir que se buscaba un proceso?). La fusión del expresionismo alemán (luz intensa, privilegiando un punto de la escena), con el neo-realismo italiano (luz esparcida por toda la escena) en *O cangaceiro*, de Lima Barreto o *El pagador de promesas* (1962) de Anselmo Duarte. La fusión neorrealista fue hecha en escenarios naturales, con el paisaje de Río de Janeiro, en *Aguja en el pajar* (1952), de Alex Viany ; con *Río, 40 grados* (1955), de Nelson

Pereira dos Santos, y con São Paulo en *El gran momento*, de Roberto Santos (1957). Tal vez sea posible ver en estas fusiones el comienzo de una nueva relación, en que el cine extranjero deja de ser un modelo y pasa a ser un interlocutor. Una despedida de las parodias (un ejemplo: *Ni Sansón ni Dalila*, 1954, de Carlos Manga en lugar de *Samsom and Delilah*, 1951, de Cecil B. de Mille). Una despedida de las imitaciones de estilo y géneros europeos o norteamericanos (un ejemplo: *El ebrio* – de Gilda de Abreu, 1946, en lugar de *Días sin huella*, (*The Lost Weekend*, 1945), de Billy Wilder; *El extraño encuentro*, (1958), de Walter Hugo Khoury, a la manera de Bergman, *Ravina*, 1959, de Rubén Biáfora, al modo de Wyler). Un interlocutor tal como, en 1969, en un seminario abierto e informal, organizado sobre Hirszman, Joaquim, Glauber, Escorel, Sarno, David Neves, entre otros, reinventó a Eisenstein, leyendo y discutiendo su trabajo teórico.

20. Imaginemos: tal vez no imaginemos tanto como debíamos. En aquello que la revista *Time* publicó, en mayo de 1999, al anunciar el lanzamiento de *Star Wars, episode 1: The Phantom Menace* de George Lucas, se encierra, más que una amenaza, un peligro real e inmediato: "hoy, todo lo que usted sueña, la tecnología digital puede realizarlo". Algo está equivocado en los sueños, si soñamos apenas lo que puede ser realizado. Al jerarquizar la tecnología por encima de la capacidad de soñar, la revista apenas repite el principal reclamo propagandista de Hollywood, reitera la sensación frecuente de que la tecnología piensa, imagina y realiza por nosotros. En el mundo de la expresión tecnológica, la vanguardia parece haberse quedado atrás – es por eso que en Recife, cuenta Claudio Assis, que junto a Lirio Ferreira y otros, tenían en la universidad un grupo artístico llamado *Vanretro*, la vanguardia Retrógrada. Las películas producidas por la gran industria del audiovisual, por encima de las historias que narran, reafirman que quien cuenta, realmente, es la tecnología, todo lo que podía ser imaginado, ya fue imaginado. Con este panorama, no es difícil imaginar qué debe hacerse: imaginemos. 🎬