

Bios del Sur

Introducción. Hirschman, Solberg y Boal: cine y teatro en los tiempos de la dictadura brasileña

Sandra Jaramillo Restrepo* y Vanessa Teixeira de Oliveira**

Con foco en tres figuras clave de la vida cultural brasileña, la sección "Bios del sur" conmemora los cinco años de existencia del **Diccionario Biográfico de las Izquierdas Latinoamericanas**. Un programa que ambiciona mapear toda la región escribiendo y socializando las vidas militantes de hombres y mujeres que dedicaron sus itinerarios vitales (o parte de ellos) al impulso de una sociedad más justa e igualitaria. Durante este primer lustro en el que el **Diccionario** se ha posicionado como una herramienta de amplia consulta internacional al superar los 3 millones de visitas y publicar un total de 3000 entradas con la participación de 175 autores y autoras, el capítulo brasileño se ha desarrollado de forma especial, dada la notoria inclinación que la zona lusófona de nuestro continente tiene por el arte de hacer biografías.

Dentro del inmenso universo de figuras asociadas de una u otra manera a las izquierdas brasileñas desde fines del siglo XIX hasta el presente, se viene produciendo una constelación biográfica que permite observar el vínculo entre el arte y la política, bajo el estímulo de Vanessa Teixeira de Oliveira. Un par de figuras ya presentes en nuestro **Diccionario** —el director, dramaturgo y creador del Teatro del Oprimido, Augusto Boal (1931-2009), y el *cinemanovista* Leon Hirschman (1937-1987)— son retomadas en esta versión de nuestra sección como recurso para estudiar el Teatro del Oprimido y el *Cinema Novo*, respectivamente, fuerzas modernizantes en Brasil en medio del ambiente sofocante que impuso la dictadura militar por dos décadas (1964-1985). Sumar a esta sección un texto con foco en la cineasta Helena Solberg (1938) fue ocasión para visualizar puntos de tensión del *Cinema Novo* con el movimiento feminista y destacar la actuación transnacional de artistas de la época, teniendo en cuenta que Solberg y Boal, por ejemplo, vivieron fuera de Brasil a partir de 1971.

El conjunto de artículos se ubica en un momento especialmente difícil de la historia brasileña: los primeros años de la década de 1970, cuando ya se vivía "la institucionalización de la dictadura militar iniciada en abril de 1964".¹ Como apunta la crítica literaria Flora Süsskind, la violencia y represión de la intervención militar cobró más fuerza con la toma de posesión de Arthur da Costa e Silva, en marzo de 1967.² Se vivía entonces un "desencanto histórico": el desarrollo urbano e industrial presentaba como contrapartida "una disolución de la ciudadanía, un endeudamiento externo creciente y una altísima concentración de la renta, lo que intensificaba las desigualdades sociales y la crisis de la vivienda urbana".³ Para los artistas de izquierda, el momento exigía tomar posiciones desafiantes en cuanto a las formas de intervenir en la realidad.

En esta línea, el investigador y profesor de la Universidad Federal Fluminense (UFF), Reinaldo Cardenuto, abre la sección con un artículo original que narra un momento dramático en la carrera del cineasta Leon Hirschman, cuando éste se vio obligado a decidir una estrategia frente a la censura oficial de uno de sus largometrajes más destacados: **S. Bernardo** (1972). Ante la inminente quiebra de su productora, Saga Filmes (dirigida por él y por Marcos Farias), Hirschman tuvo que elegir entre

* Sandra Jaramillo Restrepo es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora adscrita al Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI) y al Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe (IEALC), Buenos Aires. Actualmente, desempeña funciones de investigación y difusión en el Archivo General de la Nación, Bogotá. Coordinadora general del programa **Bios del Sur**. ORCID: 0000-0001-9076-1214

** Vanessa Teixeira de Oliveira es doctora en Artes Escénicas por la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (Unirio). Actualmente es Coordinadora de Relaciones Internacionales e Interinstitucionales de la Unirio, donde también es profesora asociada del Departamento de Teoría Teatral y profesora permanente del Programa de Postgrado en Artes Escénicas. ORCID: 0000-0002-0883-4064

1 Flora Süsskind, **Coros, contrários, massas**, Recife, Cepe Editora, 2022, p. 114.

2 *Ibidem*, pp. 114-115.

3 *Ibidem*, p. 115.

realizar los cortes exigidos por la represión y hacer entrar la película a los circuitos comerciales, versus, resguardar el sentido político de su obra y embarcarse en una disputa jurídica mientras postergaba la exhibición de una película recién producida. Así, el estudio da cuenta de las encrucijadas en las que un artista comprometido ejerce una elección libre condicionada por las posibilidades que le depara su momento histórico. La película de Hirschman retomaba la tradición política y estética del *Cinema Novo* al "expresar una visión desalienadora, crítica, de la experiencia social"⁴, y lo hacía a partir de un clásico incuestionado de la literatura nacional: la obra literaria homónima de Graciliano Ramos. **S. Bernardo** es un ejemplo en el que se presenta la tensión entre dejar de ser un largometraje con gran atractivo para el público (cine comercial) y resistir al mismo tiempo la dictadura militar (crítica política). El autor se concentra en la encrucijada del cineasta pero no descuida una mirada más integral a su itinerario y pone en evidencia las intervenciones del cineasta en la Universidade de São Paulo, en 1973, en el I Ciclo de Debates del Teatro Casa Grande, en 1975, así como su acompañamiento al *novo sindicalismo brasileiro* a fines de la década de 1970.

Por su parte, la investigadora y profesora de la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG) Mariana Ribeiro da Silva Tavares, colabora en esta sección con una discusión sobre la posición singular de la cineasta Helena Solberg (1938) frente al *Cinema Novo*. Tavares discute cómo el feminismo fue un tema secundario para los *cinemanovistas* y cómo Solberg encontró las condiciones de posibilidad para expandir esta agenda en su exilio en Estados Unidos, produciendo y dirigiendo documentales pioneros sobre el feminismo en las Américas. Lejos de Brasil, de la represión militar y de los excesos de la censura, Solberg contó con condiciones de trabajo muy distintas a las de los cineastas latino-americanos que seguían viviendo en sus países. Ella tuvo acceso a fondos internacionales de fomento y libertad de acción que le permitieron realizar documentales sobre el Movimiento de Liberación Nacional de Nicaragua, **From the Ashes... Nicaragua Today** (Nicaragua Hoy, 1982); sobre el golpe de 1964 en Brasil, **The Brazilian Connection, a struggle for democracy** (La conexión brasileña, una lucha por la democracia, 1982/1983); y sobre el décimo aniversario del gobierno de Pinochet, **Chile, by Reason or by Force** (Chile, por la razón o por la fuerza, 1983). A sus 87 años, Solberg continúa activa, realizando proyectos cinematográficos.

Cerramos la sección "Bios del Sur" con el texto de la investigadora posdoctoral de la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Clara de Andrade, quien se concentra en el itinerario del artista Augusto Boal, fundador del Teatro del Oprimido, una de las mayores contribuciones que Brasil ha hecho a la historia internacional del teatro. En un movimiento de expansión solo comparable al alcance mundial de los métodos de Konstantin Stanislavski y Bertolt Brecht, el método de Boal se propagó de tal manera por el mundo que hoy se practica en Asia, África, Europa y las Américas. Vale observar que el término "oprimido" tiene proximidad con la pedagogía de Paulo Freire, sin embargo, como lo señala la investigadora e historiadora del teatro, Alessandra Vannucci, Boal habría reducido la "noción macropolítica abstracta de 'pueblo' como destinatario de contenidos politizados al plano concreto de micropolítica de la escena, donde los espectadores militantes observan la realidad al mismo tiempo que actúan y luchan en ella".⁵ De ahí el uso del término "espect-actor", en el que se vislumbra el teatro como una herramienta de emancipación que debe ser apropiada "por espectadores de cualquier clase y preparación intelectual, incluso analfabetos, pero movilizados como actores sociales y comprometidos con el cambio".⁶ En su artículo, Andrade presenta el desarrollo del Teatro del Oprimido, en especial durante la estancia de Boal en Francia, donde se creó el *Groupe Boal* y, después, el *Centre d'étude et de diffusion des techniques actives d'expression - Méthodes Boal* (Centro de estudio y difusión de técnicas de expresión activa - Métodos Boal, CEDITADE), en 1979. Boal partió al exilio forzoso en 1971, tras ser detenido y torturado por la dictadura militar en Brasil; viajó por América Latina antes de establecerse en el continente europeo. Al igual que Solberg, Boal también se benefició de condiciones favorables para el desarrollo de su trabajo en el extranjero. La concepción de la cultura como herramienta de "desarrollo social", defendida por el gobierno francés de entonces, permitió la institucionalización del método y la profesionalización de sus practicantes, como bien demuestra Andrade. Este desarrollo transnacional del itinerario de Boal permite exponer uno de los principios metodológicos centrales de la biografía social que se construye a través del **Diccionario**: la identificación de redes detalladas y precisas que permitan ver las ideas en acción.

Las editoras agradecen a las autoras y al autor por sus contribuciones que no solo darán a conocer estos resultados de investigación, sino que también serán impulso para continuar expandiendo el capítulo brasileño de nuestro **Diccionario**. Igualmente, agradecen a Marcel Gonnet por su apoyo solidario durante el proceso editorial.

4 Ismail Xavier, **O cinema brasileiro moderno**, San Pablo, Paz e Terra, 2001, pp. 62-63.

5 Alessandra Vannucci, "Agonia das esquerdas e atuação do Boal no contexto da contracultura (1968-72)", en Samon Noyama y Gustavo Delaqua (orgs.), **Boal e a filosofia**, Curitiba, editora CRV, 2023, p. 27.

6 *Ibidem*, p. 26.

Cine político en tiempos de dictadura: los impases de Leon Hirszman en Brasil durante la década de 1970

Reinaldo Cardenuto*

Mi riesgo siempre ha sido este. Jugué en el campo de mis convicciones. Juego en el campo de la libertad, por la libertad. No juego en el campo de la vacilación y de la noche. (...) El intelectual que juega en el día y que juega en contacto e interacción con el pueblo, en una perspectiva común que sea la de un proceso de justicia social, de paz mundial y de democracia efectiva, de expansión constante de la democracia en su país, es un intelectual que, yo creo, tiene un camino real

Leon Hirszman.¹

Censura contra la película S. Bernardo²

En 1972, Leon Hirszman estaba en un callejón sin salida. En junio de ese año, debido a las persecuciones promovidas por la dictadura militar brasileña (1964-1985), el cineasta tuvo serias tribulaciones en torno a su nuevo largometraje. Evaluado de forma negativa por el departamento de Censura, una agencia estatal que restringía la libertad de expresión en el campo artístico, la película **S. Bernardo** fue blanco de las fuerzas autoritarias de la represión. Después de años de trabajo e inversión financiera, Hirszman estaba en una situación muy complicada. Para ese momento, bajo el peso de las circunstancias históricas, la alegría de hacer una nueva película se había convertido en una encrucijada

política. Para el cineasta, el momento exigía la construcción de estrategias que de algún modo lidiaran con los excesos de la dictadura. En un escenario de resurgimiento autoritario, en el cual se restringían las posibilidades de acción, Hirszman se enfrentaría a dos opciones en la tentativa de preservar el futuro de **S. Bernardo**.

Una de las alternativas disponibles era establecer negociaciones con el régimen autoritario, atendiendo a las duras exigencias que le hacía en ese momento. Al considerar **S. Bernardo** una película agresiva, con "exaltaciones sociales" y "diálogos que presentan una ideología sospechosa", los censores al servicio de la dictadura exigían que Hirszman hiciera cambios en la versión final de su largometraje. En nombre de la moral y de las buenas costumbres, y para no afectar las sensibilidades conservadoras, lo instaban a eliminar varias escenas de la película "consideradas [ideológicamente] dañinas".³ Frente a una obra que desnudaba los mecanismos de dominación presentes en el mundo rural brasileño, denunciando las profundas contradicciones sociales del país, los agentes de la Censura exigían cambios que suavizaran el contenido político de **S. Bernardo**. Si quería exponer públicamente su obra, el cineasta tendría que hacer cortes drásticos en la película, por ejemplo, en la secuencia en la cual el personaje Paulo Honório agrede con violencia a un campesino, evidenciando las perversiones autoritarias que moldean el sistema coronelista existente para entonces en Brasil. En caso de aceptar tales exigencias, el director obtendría el derecho de distribuir su obra en salas de cine ubicadas en todo el territorio nacional. Los recortes probablemente tornarían incomprendible la narrativa de **S. Bernardo**, pero garantizarían la circulación comercial de un largometraje que estaba terminado hacía varios meses. Con

* Reinaldo Cardenuto es profesor del Departamento de Cine y Video (GCV) y del Programa de Posgrado en Cine y Audiovisual (PPGCine) de la Universidad Federal Fluminense (UFF). ORCID: 0000-0002-3937-136 Correo electrónico: rcardenuto@id.uff.br

1 Leon Hirszman, entrevista concedida a la radio **Jornal do Brasil** el 29 de septiembre de 1981. Localizada en cinta de casete en el Archivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicam (Fondo Leon Hirszman, Grupo 2, Subgrupo 16, Serie 41).

2 El siguiente artículo tiene su origen en la investigación realizada para mi libro **Por um Cinema Popular: Leon Hirszman, Política e Resistência** (2020), finalista del premio Jabuti en 2021.

3 Para evitar el uso excesivo de notas a pie de página, informo al lector que todas las citas referidas al proceso de censura de **S. Bernardo**, ya sea entre comillas o indirectas, fueron extraídas del Archivo Nacional/ DF, Fondo DCDP, Sección Censura Previa, Serie Cine, Subserie Películas, caja 593.

las deudas y los perjuicios acumulados, Hirszman necesitaba con urgencia las ganancias que provendrían de la taquilla.

La aceptación pasiva de las determinaciones del régimen dictatorial, sin embargo, no era la única alternativa que tenía Hirszman. De acuerdo con las normas que regían el funcionamiento de la Censura en la época, apoyadas en una legislación autoritaria, los productores culturales tenían a su disposición medios institucionales para oponerse a las medidas impuestas por la represión. Ante la exigencia de cortes, alteraciones o prohibiciones perentorias de películas, las leyes permitían a los agentes del ámbito cinematográfico solicitar revisiones de los dictámenes emitidos por los censores al servicio del Estado. A través de los recursos jurídicos era posible apelar, aunque sin garantías de acogida por parte de las autoridades, lo que incrementaba las incertidumbres respecto al devenir de una obra cinematográfica.

Cuando una película era censurada, la primera apelación podía remitirse a la junta directiva de la División de Censura de Entretenimiento Público (DCDP). Si la solicitud no prosperaba, lo que era habitual, los siguientes recursos debían enviarse a dos sectores superiores de la jerarquía estatal: el Departamento de Policía Federal (DFP) y el Ministerio de Justicia. Además de los costos financieros que implicaba la contratación de abogados, la apelación podía durar meses y no llegar a un resultado positivo. Algo así pasaría con el largometraje **Os homens que eu tive** (*Los hombres que he tenido*, 1973), de Tereza Trautman, realizada al mismo tiempo que **S. Bernardo**.⁴ Era, por tanto, un camino arriesgado, pues mientras se esperaban los resultados de las apelaciones, la obra cinematográfica permanecía "guardada en el armario" sin posibilidad de circulación pública, situación muy complicada para los productores. Sin el permiso de exhibición comercial de la película en las salas de cine, fue inviable obtener un retorno inmediato de la inversión.

En junio de 1972, Hirszman se encontraba en el centro de esta encrucijada causada por la Censura. Si el cineasta aceptaba las imposiciones de la dictadura, tal vez reduciría los estragos financieros que experimentaba su productora, Saga Filmes. Colocar de inmediato **S. Bernardo** en cartelera, si bien no era garantía de un buen retorno por taquilla, probablemente permitiría reducir las deudas que se acumulaban a raíz de la producción del largometraje. La obra sufriría mutilaciones, perdería en gran medida su sentido político, más los perjuicios podrían paliarse. Si optaba por la segunda posibilidad, Hirszman se enfrentaría a problemas de otro orden. Al preservar la integridad de su película y evitar los cortes de la Censura, el cineasta se vería ante la necesidad de dedicar

⁴ Cfr. Reinaldo Cardenuto, "Os homens que eu tive (1973), de Tereza Trautman: questionamento moral e censura ao cinema durante o regime militar brasileiro", en Carlos Fico y Miliandre Garcia (orgs.), **Censura no Brasil Republicano: governo, teatro e cinema**, Salvador de Bahía, Sagga Editora, 2021, pp. 149-177.

un tiempo indefinido a lidiar con los recursos legales contra el Estado autoritario. En esta situación, la imposibilidad de obtener beneficios de la taquilla a corto plazo, profundizaría la crisis financiera a la que se venía enfrentando, un escenario muy delicado.

Al adaptar al cine el libro homónimo de Graciliano Ramos y dialogar con una literatura realista que consideraba un hito cultural en las discusiones críticas sobre Brasil, Hirszman era consciente de que con **S. Bernardo** había dirigido una película de expresividad artística significativa. En un contexto en el que el cine brasileño vivía un vaciamiento de prácticas vinculadas al realismo social —tanto por las persecuciones de la dictadura como por la eclosión de los experimentalismos formales⁵— **S. Bernardo** surgió como un retorno a la mejor tradición política y estética del *Cinema Novo*, plasmando en la pantalla las (de)formaciones autoritarias existentes en el país. En mayo de 1972, tras la buena acogida de su largometraje en el Festival de Cannes, Hirszman probablemente se convenció aún más de la calidad que había alcanzado con **S. Bernardo**.⁶ Estos y otros factores fueron, ciertamente, importantes para su decisión sobre cómo actuar en relación con las exigencias de la dictadura militar. A pesar de los riesgos, el cineasta optaría por oponerse a las determinaciones de la Censura.

Pedido de reconsideración

El 29 de junio, a través de un documento firmado por Marcos Farías, también propietario de la productora Saga Filmes, Hirszman solicitó la reconsideración de los requisitos impuestos a la película **S. Bernardo**. Dirigida a Rogério Nunes, entonces director de la División de Censura, su descargo presentaba una serie de consideraciones para convencer a la agencia represiva de revisar los dictámenes emitidos en contra de la exhibición libre del largometraje. Haciendo un llamado al sentido común de las autoridades, Hirszman y Farías escribieron una carta que contenía dos argumentos centrales.

En primer lugar, resaltaron la importancia histórica del libro **São Bernardo**, publicado originalmente por Graciliano Ramos en 1934.⁷ Como recordaron los autores, además de ser señalado "por la crítica (...) [como] un clásico de la literatura brasileña", con traducciones "a casi todas las lenguas vivas",

⁵ Cfr. Reinaldo Cardenuto, **Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência**, San Pablo, Ateliê Editorial, 2020, pp. 61-111.

⁶ En el Festival de Cine de Cannes de 1972, **S. Bernardo** fue exhibido en una muestra paralela a **Quinzaine des cinéastes**. Cfr. Diva de Múcio Heimburger, "Cannes: um festival ao gosto francês", en **O Jornal**, Rio de Janeiro, 11 de mayo de 1972, s/p.

⁷ Quizá para diferenciar la adaptación cinematográfica del libro de Graciliano Ramos, Hirszman eligió llamar a su largometraje **S. Bernardo**. Por lo mismo, a lo largo del presente trabajo utilizaré sendos títulos para referirme a las dos obras artísticas.



la novela circuló libremente por todo el país, "incluso siendo adoptada en las escuelas como libro de texto". Considerada por muchos una obra maestra, **São Bernardo** era apreciada incluso por un ciudadano libre de toda sospecha: "el ministro de Educación y Cultura" Jarbas Passarinho, para quien ésta era la "novela más importante en lengua portuguesa". A pesar de haber sido Graciliano un escritor comunista, algo que se evitó cuidadosamente mencionar en el descargo, la valoración del autor de **São Bernardo** había sido siempre unánime, incluso en los tiempos autoritarios de la dictadura militar.

El segundo argumento utilizado por Hirszman y Farias era una derivación directa del primero. Si el libro de Graciliano podía ser leído libremente y formar parte de los contenidos pedagógicos de las escuelas brasileñas: ¿por qué se censuraba una película "rigurosamente fiel al texto literario"? Siendo una "verdadera transposición de la obra literaria al cine", ¿por qué se requerían cortes (que tergiversarían el largometraje)?

Con base en este argumento lógico y al utilizar estrategias retóricas para persuadir a sus interlocutores, Hirszman y Farias buscaron poner de manifiesto el enorme daño artístico que sufriría la película de adoptar las imposiciones de la Censura. Dado que la escritura de Graciliano tenía un "carácter riguroso y preciso", en el que "cada palabra [adquiría] (...) un sentido profundo para la comprensión de la obra", los cortes exigidos en la película serían una traición al estilo de uno de los más grandes autores literarios del país, así como un daño irreversible a un largometraje que buscaba adaptar al cine lo mejor de la cultura nacional. Existiendo de forma paralela, uno como resultado del otro, libro y película deberían gozar del mismo derecho de circulación libre en Brasil. Ante esta constatación, el descargo terminaba con una petición doble a las autoridades: que no se produjeran los recortes y que la prohibición de edad determinada por la Censura se redujera de 18 a 14 años.

A pesar de la argumentación lógica, el director de la División de Censura rechazó la solicitud de revisión hecha por Hirszman y Farias. El 3 de agosto de 1972, apoyado en un documento en el que se acusaba a **S. Bernardo** de incitar a la revuelta social, Rogério Nunes decidió mantener vigentes las sanciones contra el largometraje. Como resultado de esta negativa, Saga Filmes envió el 31 de agosto una segunda solicitud de reconsideración. Respetando las normas de la ley, Hirszman y Farias solicitaron una nueva evaluación del caso por parte del Departamento de Policía Federal (DPF), un organismo jerárquicamente superior a la División de Censura.

Por razones que hoy son imposibles de esclarecer, pues no hay mayor información en los documentos históricos, a partir de ese momento sucedió algo inesperado en el proceso de censura de **S. Bernardo**. En lugar de seguir los trámites burocráticos habituales (enviar la película al DPF para su consideración), Rogério Nunes tomó la medida inusual de volver a examinarla y reevaluar con cautela su juicio inicial.

Aunque faltan pruebas históricas, es probable que las presiones políticas lo llevaran a hacerlo. En aquel momento **S. Bernardo** ya se había proyectado en algunos festivales internacionales y gozaba de una importante repercusión cultural. Tal vez esa repercusión fue razón de peso para que Nunes decidiera reexaminar con mayor seriedad el caso de Hirszman.

A diferencia de su primer informe sobre la solicitud de revisión, hecho de forma mecánica a partir de un resumen del proceso de censura, esta vez Nunes se dedicaría a leer la novela de Graciliano y a comparar el libro original con la versión cinematográfica producida por Saga Filmes. La atención conferida al caso, evidenciada en un documento redactado el 10 de noviembre de 1972, llevaría al director de Censura a modificar su opinión inicial sobre el largometraje. Un verdadero punto de inflexión que evidenció el éxito de Saga Filmes para enfrentar la represión. Estando ahora de acuerdo con los argumentos de apelación presentados por Hirszman y Farias, Nunes juzgó exageradas las imposiciones de la Censura y anuló todos los recortes y sanciones a **S. Bernardo**, autorizando su difusión en las salas comerciales de cine del país. Al final de su orden, subrayó el anuncio de reducir la prohibición de la película a menores de 14 años y agregó que si "no fuera por alguna blasfemia, pronunciada por el personaje principal (...), la clasificación por edades podría incluso ser más baja". Seis meses después del inicio del proceso relativo a la exposición nacional de **S. Bernardo**, Hirszman obtuvo una victoria significativa contra los excesos de la dictadura militar. Su estrategia para cuestionar las sanciones del Estado autoritario había funcionado.

En un contexto de apogeo represivo de la dictadura militar y persecución feroz al campo cultural brasileño, no era común que la División de Censura anulara todas las exigencias iniciales prescritas a una obra cinematográfica. Como se puede observar en la documentación de la época, en general las negociaciones con la represión se desarrollaban en un estilo de "golpe y mordisco": la Censura tenía la costumbre de conceder sólo una parte de las apelaciones hechas por los productores cinematográficos, negándose categóricamente a cancelar otras imposiciones hechas a la película. Sin embargo, las tensiones que envolvieron a **S. Bernardo** concluyeron con un resultado favorable para Hirszman. Cuando el largometraje se estrenó en la cartelera comercial de la ciudad de Río de Janeiro, en octubre de 1973, los espectadores tuvieron la oportunidad de disfrutar la copia completa, sin cortes ni alteraciones. Fue, sin lugar a dudas, una victoria significativa. Un éxito que, sin embargo, estuvo acompañado de una buena dosis de angustia.

El quiebre financiero de Saga Filmes y la destrucción del patrimonio cultural del compromiso

Si bien la victoria sobre la Censura fue motivo de gran celebración, entre 1972 y 1973 Hirszman debió lidiar con la crisis irreversible de su productora cinematográfica. Propiedad del cineasta y de Marcos Farías desde mediados de la década de 1960, cuando se unieron para trabajar en el sector de la producción, Saga Filmes acumuló problemas derivados de la circulación restringida de sus productos en el mercado audiovisual.⁸ A pesar de que buscaba hacer películas atrayentes para el gran público, apostando por la aproximación entre el cine comercial y la crítica política, la productora de Hirszman y Farías tuvo retornos de inversión insuficientes. Con largometrajes como el musical **Garota de Ipanema** (Muchacha de Ipanema, 1967), el policial **Perpétuo contra o esquadrão da morte** (Perpetuo contra el Escuadrón de la Muerte, 1967), o las obras de *cangaço* **A vingança dos doze** (La venganza de los Doce, 1970), y **Faustão** (Fausto, 1971),⁹ se pretendió convergir con los géneros consagrados por la taquilla, pero que a la larga poco garantizaron el mantenimiento y sustento económico de Saga Filmes. A las dificultades para insertarse en un mercado ya de por sí refractario al cine brasileño, se le sumaron probablemente aquellas intrínsecas de la productora para adaptarse al consumo cultural de un público más amplio.

Entre 1971 y 1972, cuando Hirszman realizó **S. Bernardo** en condiciones precarias, Saga Filmes ya era una empresa atravesada por muchas tribulaciones financieras. La taquilla del largometraje podría ayudar a pagar algunas deudas, pero difícilmente podría revertir la crisis general. En efecto, los problemas con la represión no ayudaron en absoluto. Como resultado de los impases con la Censura, **S. Bernardo** tardó en circular por las salas de proyección, impidiendo durante meses que Hirszman y Farías obtuvieran dinero para pagar a sus acreedores. Cuando el largometraje entró en cartelera, ya era demasiado tarde. La quiebra de Saga Filmes, ocurrida durante ese período, dejaría a Hirszman endeudado por varios años.¹⁰

8 Cfr. Carlos Augusto Calil y Arnaldo Lorençato (eds.), **É bom falar**, Río de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1995, p. 44.

9 El *cangaço* fue una de las expresiones más significativas del bandolerismo social brasileño. Se trata de un fenómeno histórico que se produjo principalmente entre finales del siglo XIX y mediados del siglo XX. Como respuesta a la miseria y a las injusticias sociales que existían en el nordeste del país, sobre todo en las zonas rurales, surgieron en este período numerosas bandas armadas en oposición al poder representado por las autoridades de la región. Con su postura ambigua, entre el romanticismo de la resistencia popular y la crueza de los crímenes comunes, los cangaceiros se convirtieron en personajes recurrentes del cine brasileño de los años cincuenta a los setenta.

10 Para más información sobre la biografía de Hirszman, Cfr. Helena Salem, **Leon Hirszman: o navegador das estrelas**, Río de Janeiro, Rocco, 1997. Para una síntesis biográfica del cineasta, Cfr. Reinaldo Cardenuto, "Hirszman, Leon", en **Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas**, Buenos Aires, 2021, disponible en <https://diccionario.cedinci.org/hirszman-leon/>

A inicios de la década de 1970, los problemas que enfrentaba Hirszman obviamente no eran sólo cuestiones de su carrera como director y productor de cine. A la represión del campo cultural, además de las tormentas económicas inherentes al mercado audiovisual, se le sumaron los problemas estructurales que aquejaban la existencia del cine brasileño. Las persecuciones promovidas por la censura del Estado autoritario, afectaron la cinematografía nacional en su conjunto, oponiendo varios obstáculos a la libertad creativa de los artistas. Tal adversidad se agravaba aún más cuando las películas trataban temas políticos, sociales o de comportamiento que contradecían los ideales conservadores de la dictadura militar.¹¹ Obras como **Geração bendita** (Bendita generación, 1971-1973) y **Os homens que eu tive** (Los hombres que he tenido, 1973), que celebraban modos no tradicionales de vida, o **O país de São Saruê** (El país de São Saruê, 1971) y **Iracema, uma transa amazônica** (Iracema, un sexo amazónico, 1974), con sus mordaces críticas sociales, tendrían una prohibición estricta de circulación en el espacio público.¹²

En este escenario represivo, en el que había una incertidumbre interminable, los problemas a menudo se agudizaron debido a las serias restricciones del mercado de exhibición en relación a los productos brasileños. Además de la ocupación hegemónica de los largometrajes norteamericanos en las salas de cine comercial, las películas nacionales que obtuvieron mayor circulación en el período fueron aquellas centradas en el humor ingenuo y la comedia con toques eróticos. En las disputas por el mercado de exhibición, tanto la competencia con el producto extranjero como con el nacional, el cine brasileño con sesgo político y autoral tendió a ser derrotado. De hecho, en el contexto específico de principios de la década de 1970, cuando el funcionamiento de Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme) aún era inestable, estas películas se enfrentaron a obstáculos muy complicados.¹³ **S. Bernardo**, por ejemplo, tendría una circulación comercial muy por debajo de sus posibilidades. En la ciudad de Río de Janeiro, aunque permaneció en cartelera desde octubre de 1973 hasta enero de 1974, la película se exhibiría prácticamente en una sola sala de cine ubicada en el barrio de Copacabana.¹⁴

11 Cfr. Reinaldo Cardenuto, "Os homens que eu tive" (1973), de Tereza Trautman..., op. cit.

12 Para el lector interesado en los estudios sobre la censura durante la dictadura militar brasileña, Cfr. Beatriz Kushnir, **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição**, San Pablo, Boitempo, 2015. Sobre las diversas estrategias de represión utilizadas por el régimen autoritario, Cfr. Carlos Fico, **Como eles agiam. Os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política**, San Pablo, Record, 2001.

13 Creada por la dictadura militar en 1969, Embrafilme fue una agencia estatal de economía mixta responsable de financiar y distribuir películas nacionales durante las décadas de 1970 y 1980. A pesar de sus muchas contradicciones, especialmente porque estaba vinculada al gobierno autoritario, Embrafilme fue fundamental para el desarrollo comercial del cine brasileño. Sobre su historia, Cfr. Tunico Amancio, **Artes e manhas da Embrafilme**, Río de Janeiro, Eduff, 2011.

14 Los datos referentes a la exposición comercial de **S. Bernardo** fueron tomados del periódico **Jornal do Brasil**.



En noviembre de 1973, cuando **S. Bernardo** comenzó a exhibirse también en San Pablo, Hirszman elaboraría una reflexión crítica sobre las adversidades vividas durante la producción de su nuevo largometraje. Durante un encuentro realizado en la Universidad de São Paulo, frente a un público estudiantil ávido de información, el cineasta presentaría parte de sus percances recientes, tratando de elaborarlos como cuestiones estructurales que afectaban al cine nacional. En un contexto histórico de resurgimiento del autoritarismo, los herederos del *Cinema Novo*, incluido el propio Hirszman, se enfrentaron a preocupaciones que iban más allá de la falta de recursos o a las dificultades para hacer películas que dialogaran con un número significativo de espectadores.

En el Brasil de la época, como ya se ha señalado, los cineastas politizados se encontraban en una situación complicada: presionados tanto por los excesos de la dictadura, como por los obstáculos impuestos por un mercado audiovisual notoriamente colonizado. Sin embargo, desde el punto de vista de Hirszman, el escenario era mucho peor. Más que causar efectos negativos inmediatos, perjudicando la libertad creativa y la circulación de las obras, estos problemas ponían en riesgo la existencia misma de un cine brasileño comprometido con la crítica política y social. En la concepción del cineasta, el país se enfrentaba a una seria amenaza de vaciamiento cultural. Debido a los procesos históricos autoritarios, Brasil vivía una creciente marginación del arte político producido por diversos sectores de la izquierda. En una época en la que las compañías teatrales de resistencia como el Teatro de Arena, cerraban sus actividades, y en la que la angustia impregnaba a los miembros del *Cinema Novo*, Hirszman se preocupaba por lo que consideraba la destrucción del patrimonio cultural del compromiso.

Las atrocidades cometidas en el contexto de la dictadura, incluidas las persecuciones promovidas por la Censura y por los organismos de seguridad del Estado, pudieron desaparecer toda una generación de artistas que, entre las décadas de 1950 y 1960, había impulsado el teatro y el cine hacia prácticas modernistas de vanguardia estética y lucha política. En el debate que tuvo lugar en la Universidad de São Paulo, Hirszman buscó advertir a los estudiantes sobre los peligros que rodeaban a un arte cuya esencia era "profundizar un proceso de crítica social, de participación efectiva [del artista] en la realidad, (...) fortaleciendo la continuidad del proceso crítico de la sociedad brasileña".¹⁵ Al fin y al cabo, él compartía los miedos hacia un proyecto autoritario que pretendía destruir el campo cultural de la izquierda. A principios de la década de 1970 había un callejón sin salida, pero para Hirszman no tenía sentido sucumbir al desaliento. En respuesta a los enemigos, era necesario construir una reacción.

15 Cfr. Leon Hirszman, 1973 en. cinta de casete localizada en el Archivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, Fondo Leon Hirszman, Grupo 4, Serie 8.

Un cine popular en riesgo de desaparecer

A lo largo de su vida, Leon Hirszman se dedicó a la realización de cine popular. Perteneciente a la generación del *Cinema Novo* y miembro del Partido Comunista Brasileño (PCB) desde la adolescencia, Hirszman situó la cultura y las representaciones del pueblo en el centro de sus procesos artísticos. En los largometrajes **Pedreira de São Diogo** (Cantera de San Diego, 1962), **ABC da greve** (ABC de la huelga, 1979-1990) y **Eles não usam black-tie** (Ellos no usan smoking, 1981), dirigidas por el cineasta en diferentes etapas de su carrera, la clase obrera se materializaba en la pantalla, no sólo como denuncia de las opresiones sociales, sino también como una fuerza política capaz de enfrentar el sistema de dominación. En las obras **A falecida** (La difunta, 1965) y **S. Bernardo** (1972), realizadas en el período de consolidación de la dictadura, los personajes populares traducen la angustia y la melancolía por un país contaminado por terribles (de)formaciones autoritarias. Cuando se trata de **Nelson Cavaquinho** (1969) y **Partido alto** (1976-82), además de la trilogía **Cantos de trabalho** (1975-1976), la musicalidad del pueblo emerge como expresión poética y cultural de su identidad, como lazo comunitario que lucha por sobrevivir frente a los avances destructivos del capitalismo. Con excepción de algunas películas, como **Garota de Ipanema**, el cine de Hirszman existía en conexión orgánica con la clase popular. Por medio de ella, y sin renunciar a la investigación y al refinamiento estético, el artista construyó una pedagogía crítica capaz de develar las profundas contradicciones sociales arraigadas en la historia brasileña.

Desde la perspectiva de Hirszman, la búsqueda de un cine político iba más allá de las representaciones fílmicas de los pueblos o de los diálogos con sus tradiciones artísticas y culturales. En la concepción del cineasta, cuya perspectiva se había forjado con su militancia en el PCB, no tenía sentido producir cinematografía popular que llegara a un número restringido de espectadores. En convergencia con el pensamiento de dramaturgos como Gianfrancesco Guarneri, Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) y Paulo Pontes, nombres centrales del teatro comprometido de las décadas de 1950 a 1970, Hirszman creía que el arte político sólo podía realizarse eficazmente si llegaba a amplias capas de audiencia. Un cineasta que fuera crítico al orden establecido, que pretendiera influir en el debate público y actuar según una *praxis* de lucha, se enfrentaría al reto de buscar formas para una amplia circulación de sus películas. Lejos de ser algo sencillo, en especial en un mercado de exhibición refractario al cine brasileño, tal compromiso significó la búsqueda incesante de un proyecto estético capaz de comunicarse con los más diversos espectadores.

Hirszman nunca desdeñó la inventiva estética, la abordó con mayor intensidad en las películas **Sexta-feira da paixão, sábado de aleluia** (Viernes Santo, Sábado Santo, 1969) y **S. Bernardo**, pero en tanto "intelectual orgánico" comunista,

hizo del diálogo con el público un aspecto fundamental de su trabajo. En sus esfuerzos por construir un arte político, al cineasta no le bastó con escenificar las imágenes del pueblo. Para él, "cine popular" también significaba la popularización del cine.¹⁶

A lo largo de su carrera como director de cine, y a pesar de los numerosos contratiempos sufridos, Hirschman buscó insistente lleva a cabo su proyecto cinematográfico de carácter marxista y popular. Incluso en la primera mitad de la década de 1970, cuando enfrentó las peores adversidades de su carrera profesional, el cineasta mantuvo en firme su deseo de realizar películas que comunicaran al público general los problemas y ansiedades vividos por el pueblo brasileño. Las experiencias negativas que enfrentó en los años más agresivos de la dictadura, como la censura a **S. Bernardo** y la quiebra de su productora Saga Filmes, no hicieron que Hirschman renunciara a un proyecto artístico que había perseguido desde su juventud. A pesar de los disgustos vividos en esa época, de la casi parálisis de sus actividades creativas, él seguiría con su compromiso político y cultural que era un rasgo fundamental de su existencia.

Las dificultades a las que se enfrentó Hirschman en ese momento, sin embargo, no se limitaron a los problemas de orden profesional. En los primeros años de la década de 1970, en medio del recrudecimiento de la dictadura, Hirschman también se enfrentó a un difícil callejón sin salida que afectó de manera directa su tan acariciado proyecto de cine popular. Como consecuencia de las persecuciones emprendidas por el régimen autoritario, de las agresiones dirigidas a la producción artística brasileña, el país vivía un violento proceso de asfixia política del campo cultural. Al reprimir con intensidad las obras artísticas contestatarias, como aquellas vinculadas al realismo crítico, la Censura de Estado eligió como uno de sus principales objetivos las representaciones comprometidas de la clase popular. Las expresiones culturales que colocaban al pueblo en el epicentro de sus preocupaciones o hacían una denuncia crítica a la miseria, al subdesarrollo y a las contradicciones sociales, tendían a sufrir duras interdicciones por parte de la represión dictatorial.

Como bien señaló el periodista Zuenir Ventura en el texto "O vazio cultural" ("El vacío cultural"), publicado originalmente en julio de 1971, en el país se corría el riesgo de desmantelar los legados artísticos en los que convergía la investigación estética modernista con la denuncia social.¹⁷ El problema no era poner en escena al pueblo, que en su momento multiplicaba sus apariciones en películas con un sesgo cómico y erótico, sino dotar sus representaciones de impugnación al orden establecido.

16 Reinaldo Cardenuto, **Por um cinema...**, pp. 35-60.

17 Cfr. Zuenir Ventura, "O vazio cultural", en Elio Gaspari, Heloisa Buarque de Hollanda y Zuenir Ventura (orgs.), **70/80: Cultura em trânsito. Da repressão à abertura**, Río de Janeiro, Aeroplano, 2000, pp. 40-51.

Contraste a la melancolía de la derrota revolucionaria

Aunque la situación histórica era una de las más complicadas, dada la presión autoritaria que buscaba destruir el arte de la contestación, Hirschman entró en la década de 1970 dispuesto a dirigir películas políticas de resistencia a la dictadura militar. A pesar del asedio a su proyecto de cine popular, de los diversos actos de violencia desatados por el régimen de turno, el cineasta consideró urgente superar la desilusión que durante mucho tiempo había afectado a los sectores comprometidos del campo cinematográfico brasileño. Desde el golpe cívico-militar de 1964, cuando se derrumbó el proyecto utópico de la izquierda nacionalista, los miembros del *Cinema Novo* venían realizando obras atravesadas por una profunda melancolía. En contraste con el vigor que manifestaron varias veces en los años previos a la dictadura, un vigor propio del entusiasmo revolucionario, las películas *cinemanounistas* pasaron a materializar innumerables angustias ante un escenario histórico dominado por el autoritarismo.

Alejándose de las viejas representaciones que encomiaban la clase popular, que la mitificaban como agente de una revolución inevitable, largometrajes como **O desafio** (El reto, 1965), de Paulo Cesar Saraceni; **Terra em transe** (Tierra en trance, 1967), de Glauber Rocha, u **O bravo guerreiro** (El valiente guerrero, 1968), de Gustavo Dahl, expresaban las laceraciones de un país que vivía la trágica supresión de los valores democráticos. En dichas obras, incluidas otras como **Fome de amor** (Hambre de amor, 1968), de Nelson Pereira dos Santos, y **Os herdeiros** (Los herederos, 1969), de Carlos Diegues, la muerte y la parálisis se convirtieron en componentes intrínsecos de la experiencia cinematográfica. Las fracturas y rupturas, al traducir el malestar de los tiempos autoritarios, permearon las películas del *Cinema Novo* como síntomas de la derrota utópica de una generación. A su manera, Hirschman también abordó esta melancolía en **A falecida y Garota de Ipanema**.

Decidido a enfrentar las crisis históricas, ya estuvieran relacionadas con las persecuciones del Estado o con la angustia vivida por el *Cinema Novo*, entre 1973 y 1975 Hirschman se lanzó a una serie de reflexiones sobre los posibles caminos para la reanudación de una producción cinematográfica comprometida con la lucha política y la transformación social. Muy probablemente debido a su militancia comunista, para el cineasta no era suficiente tener una expresión artística que sólo evidenciara la trágica condición existente en Brasil. Desde la perspectiva de Hirschman, lo que se puede inferir de sus discursos poco después de la realización de la **S. Bernardo**, el cine debía abrirse a las contradicciones del mundo, y, al mismo tiempo, no podía perder de vista la apuesta por una *praxis* política capaz de modificar la realidad.

En el proceso de enfrentarse al régimen autoritario, procurando dejar atrás la melancolía de la derrota



revolucionaria, Hirschman veía imprescindible recuperar el cine como espacio público de debate y defensa de los valores democráticos. Justo el 7 de abril de 1975, mientras participaba de un seminario titulado "I Ciclo de Debates del Teatro Casa Grande", expresaría la necesidad de superar los grandes problemas que aquejaban al campo cinematográfico. Contra las persecuciones autoritarias y la asfixia de la contestación política, a favor de un arte "nuestro y que estuviera ligado al proceso de liberación",¹⁸ Hirschman sugería hacer un esfuerzo por seguir haciendo películas a pesar de las circunstancias. Para animar a superar el desaliento, recordaba una cita atribuida al dramaturgo y director de teatro Bertolt Brecht:

En 1931, Brecht escribió una frase que considero ejemplar: "En un momento en el que no puedes decir todo lo que quieras, sigue trabajando, haz lo mejor que puedas para que, el día en que haya condiciones reales para decir lo que quieras, sepas hacerlo mejor". (...) No podemos desprendernos de la práctica efectiva y real que hay que ejercer en un marco de gran dificultad.¹⁹

En un escenario histórico de "gran dificultad", en el que se abordaban el desencanto y la melancolía, Hirschman advertía a la clase artística sobre los peligros del estancamiento productivo. A pesar de que eran tiempos muy complicados, en los que el campo cultural se enfrentaba al asedio constante de enemigos, era necesario avanzar en la realización de películas capaces de concienciar políticamente a los espectadores. A pesar de todo, incluso teniendo que enfrentar posibles riesgos y duras limitaciones, lo fundamental era dar continuidad a una creación artística que desafiaría la situación autoritaria vivida en Brasil durante la dictadura.

En el caso concreto de Hirschman, que en ese momento se enfrentaba a la quiebra de Saga Filmes, la búsqueda de la continuidad artística significaba no abandonar un camino que venía persiguiendo desde su juventud. A pesar de que se vio obligado a dirigir películas por encargo durante la década de 1970, ya que necesitaba sobrevivir y pagar sus deudas, Hirschman buscó mantenerse atado a los principios estéticos y políticos propios de su proyecto de cine popular. Las múltiples dificultades enfrentadas en ese momento no harían que el cineasta renunciara a la construcción de vínculos orgánicos con la clase popular. En un sentido estricto, ni siquiera en los peores años de la dictadura dejaría de buscar ese vínculo, como se nota en su película **Nelson Cavaquinho** (1969), en la cual compuso un admirable perfil de uno de los más grandes músicos de samba de Brasil.

No obstante, entre 1973 y 1975, a raíz de las complicaciones que envolvieron a **S. Bernardo**, Hirschman deseaba no sólo representar al pueblo en la pantalla, sino retomar una

18 Leon Hirschman, en Teatro Casa Grande (ed.), **Ciclo de debates do Teatro Casa Grande**, Río de Janeiro, Editora Inúbia, 1976, p. 34.

19 *Ibidem*, p. 27.

realización cinematográfica en la que este emergiera como una fuerza política de contestación. Por más complicado que fuera, dado el contexto autoritario, él ansiaba redescubrir un cine capaz de enfrentarse a la opresión. En ese momento, el problema no estaba en las representaciones filmicas de la cultura popular, algo que el cineasta seguiría haciendo a lo largo de su vida, sino en la recuperación de un proyecto artístico con bases marxistas que encarase la lucha de clases y resistiera a la dictadura militar. Hirschman había logrado convencer a la Censura para que liberara **S. Bernardo**, en el que abordó temas caros al comunismo, pero esto no garantizaba la reanudación de un arte comprometido con las luchas sociales. Sin renunciar a su riqueza estética, anhelaba el regreso de un cine combativo, comprometido con la emancipación de las clases subalternas.

Tal regreso, sin embargo, no significó la reanudación del cine comunista, tal como se había desarrollado en los años anteriores al establecimiento de la dictadura. De hecho, entre 1961 y 1964, cuando era miembro del Centro Popular de Cultura (CPC), Hirschman hizo un cine fervientemente comprometido con la lucha marxista.²⁰ En un contexto histórico marcado por el optimismo revolucionario, en el que el pensamiento utópico estimulaba las prácticas de la izquierda brasileña, el cineasta se lanzó a una producción artística atravesada por la confianza en la transformación social del país. Especialmente en **Pedreira de São Diogo**, una película cuya *mise-en-scène* imita el estilo eisensteiniano, la puesta en escena del triunfo popular, de su vehemente victoria contra la opresión, traducida del optimismo que copó la creación artística de izquierdas a principios de los años sesenta.

En el período pre dictatorial, la creencia en la teología transformadora en la inevitabilidad de la revolución social, fue una constante entre los cineastas vinculados al *Cinema Novo*. De una manera plural, las representaciones revolucionarias de lo popular se manifestaron en películas como **Cinco vezes favela** (Cinco veces favela, 1962), producido por el CPC, **Ganga Zumba** (1963), dirigida por Carlos Diegues, o **Deus e o diabo na terra do sol** (Dios y el diablo en el país del sol, 1964), de Glauber Rocha. Por más impactantes que fueran esas representaciones, lo cierto es que no sobrevivirán al colapso utópico provocado por el golpe de Estado de 1964. Contrario a la apuesta revolucionaria presente en las primeras películas del *Cinema Novo*, en el reverso de la tan anhelada emancipación popular, la realidad histórica brasileña vería el surgimiento de un régimen autoritario dirigido por las élites militares y empresariales. En un escenario en

20 Creado en 1961 en Río de Janeiro, el Centro Popular de Cultura (CPC) era un grupo que reunía a jóvenes artistas vinculados ideológicamente a las luchas libertarias de izquierda. A través de una producción cultural diversa, el CPC tuvo como uno de sus principales objetivos la conciencia política y revolucionaria de la clase popular. Debido a la implementación de la dictadura, sus actividades fueron interrumpidas en 1964. Cfr. Miliandre Garcia, **Del teatro militante a la música comprometida**, San Pablo, Perseu Abramo, 2007.

el que la extrema derecha comenzaba a ocupar el poder, persiguiendo con violencia a sus opositores, el romanticismo ideológico propagado por el campo cultural de izquierda no sólo entraría en crisis, sino que experimentaría una fractura drástica e irreversible.

Frente a las profundas contradicciones, agudizadas por el surgimiento de una dictadura, ya no había forma de sostener un idealismo político desligado de las condiciones sociales que realmente existían en el país. En su fase utópica: antes de 1964, el *Cinema Novo* había materializado deseos que nunca se concretaron en la historia de Brasil. Al mirar la realidad social, denunciando la miseria y la opresión, varios cineastas habían proyectado teleologías revolucionarias más acordes con sus deseos intelectuales que a la condición política real de la clase popular.²¹

En septiembre de 1973, cuando fue invitado a hablar sobre la película **S. Bernardo** en la Universidad de São Paulo (USP), Hirschman tenía pleno conocimiento de estas cuestiones, que involucraban la fase inicial del *Cinema Novo*. Si bien ese cine había sido combativo, comprometido con la lucha política contra la dominación de clase, había allí lecturas y representaciones imposibles de recuperar en un contexto de consolidación del régimen autoritario. Si Hirschman esperaba retomar un trabajo artístico más comprometido, un proyecto cultural marxista que superara el desencanto para resistir activamente a la dictadura, era necesario repensar los idealismos que él mismo había defendido en los años anteriores al golpe de Estado de 1964. En diálogo con los alumnos de la USP, Hirschman criticaría la vieja postura teleológica que "colocaba al director [de cine] como un *Deus ex machina*", esta postura ignoraba las contradicciones sociales brasileñas.²²

Contra los esquematismos ideológicos de la juventud, los nuevos tiempos exigían una cinematografía alejada de ese sesgo utópico que había falseado las representaciones del pueblo mostrándolo como espejo de las certezas revolucionarias pertenecientes a la izquierda intelectual. Para hacer frente a los callejones sin salida políticos de los tiempos dictatoriales, era necesario retomar la tradición del compromiso cultural comunista pero actualizándolo a las preocupaciones de la década de 1970. Como afirmaba Hirschman durante el debate de 1973:

No será el cine brasileño o la literatura brasileña la que hará tu pequeña revolución, ¿sabes? Esa es mi posición. [Hoy en día] no tengo ninguna visión idealista sobre pensar realmente que una película puede contribuir en esa dirección. [...] Pienso que eso depende del proceso social del país en su conjunto y

de la responsabilidad de los artistas de sincronizarse con esta transformación. [...]. [A diferencia del pasado], el camino es reconocer las contradicciones. [...] En su juventud, el *Cinema Novo* no asumió un poder irrealizable. Por ignorancia teórica [...], se partía de [la creencia] en una conciencia social existente [...]. [Hacer un cine] que vea las contradicciones no significa abandono. No está diciendo "tierra quemada". Es todo lo contrario. Lo contradictorio es lo que está vivo. Reconocer las contradicciones es percibir que la lucha es a largo plazo y que el listón es muy pesado. [...] El proyecto que el *Cinema Novo* contenía indicaba otra vida en este país, en la Tierra, y este proyecto continúa. Pero es posible que no se realice [hoy] a nivel nacional-popular, lo que no significa que no deba perseguirse [un proyecto de transformación política]. [...] Eso espero...²³

Por tanto, los tiempos autoritarios requerían una revisión crítica de los legados cinematográficos del compromiso, desde la concepción de Hirschman. En respuesta a los callejones sin salida a los que había llevado ese período, ahora se requería dar continuidad a una producción cultural comprometida con las luchas políticas pero con el cuidado de no repetir el idealismo engañoso que había caracterizado al *Cinema Novo* en los primeros años de su trayectoria. Correspondía alejarse de la teleología utópica, de lo que Hirschman llamó en 1973 el "poder irrealizable", y evitar representaciones de lo popular privadas de un falso heroísmo revolucionario en pro de convertirse en una expresión de las complejidades y contradicciones presentes en la realidad social.

Manteniendo al pueblo en el centro de sus narrativas ficcionales y documentales, partiendo de él para las reflexiones críticas sobre el país, al cine le tocaba encarar las tragedias nacionales e involucrarse en las luchas contra el poder autoritario. Por medio de películas accesibles a amplios estratos sociales, desde las cuales el público pudiera pensar los dilemas vitales, tal vez el cine brasileño podría estimular una conciencia política de resistencia a la opresión. Ajustado a los nuevos tiempos, cuidando de no repetir los errores e ilusiones del pasado, el arte comprometido podría convertirse en un importante espacio de defensa de la redemocratización de Brasil. Para Hirschman, superar los impases exigía actualizar y recomponer su proyecto de cine popular.

La búsqueda emprendida por Hirschman a mediados de la década de 1970, próxima a lo que venían proponiendo dramaturgos comunistas como Vianinha y Paulo Pontes en el teatro, acabaría chocando con los numerosos problemas que el cineasta había acumulado a raíz de la quiebra de Saga

21 Para una síntesis de las cuestiones que permearon el *Cinema Novo*, Cfr. Ismael Xavier, **O cinema brasileiro moderno**, San Pablo, Paz e Terra, 2001.

22 Cfr. Leon Hirschman, 1973 en cinta de casete localizada en el Archivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, Fondo Leon Hirschman, Grupo 4, Serie 8.

23 *Ibidem*.



Filmes.²⁴ Aunque Hirszman quería lanzarse a la renovación del cine marxista, actualizándolo sin renunciar a la tradición nacional-popular, se encontraba ante obstáculos que le impedían realizar proyectos personales o películas dirigidas a un público amplio.

Debido a las deudas que tenía, el cineasta pasaría años sin poder solicitar fondos públicos para la realización de sus obras, viéndose imposibilitado de utilizar el principal mecanismo de incentivo para la producción cinematográfica brasileña. Tales problemas, no cabe duda, acabarían por posponer los planes de Hirszman para la creación de películas dentro de una concepción renovada del cine popular. En aquel momento, sería imposible para el cineasta poner en práctica un esfuerzo artístico dirigido al gran público en la que las representaciones del pueblo, entre la revelación de la tragedia social y las luchas de resistencia, estimularan una oposición pública al autoritarismo en el poder.

No obstante, los obstáculos experimentados por Hirszman no le impidieron continuar produciendo películas contestatarias durante la década de 1970. A pesar de las restricciones a las que se enfrentó, de las dificultades para superar los impases, trató de no abdicar del espíritu de compromiso que lo constituía como artista. En ese momento, obligado a trabajar por encargo, Hirszman dirigió una serie de películas que de alguna manera lo mantuvieron vinculado al cine con un sesgo político. Ejemplos típicos de cine didáctico, los cortometrajes **Ecología** y **Megalópolis** (ambas de 1973), dirigidos por el productor Luiz Fernando Goulart, abordaban los peligros causados por el desarrollismo depredador estimulado por el sistema capitalista. En una línea más periodística, el mediometraje **Que país é este?** (¿Qué país es este?, 1976-1977), encargado por La Radiotelevisione Italiana (Radio televisión italiana, RAI), denunció el autoritarismo arraigado en la historia y la constitución de la sociedad brasileña.²⁵

También dentro de una perspectiva pedagógica, dirigido para la empresa Produções Cinematográficas R. F. Farias, el documental **Río, carnaval da vida** (Río, carnaval de la vida, 1978) presentó la pluralidad de festividades carnavalescas sin renunciar a la inserción puntual de comentarios políticos. La única obra autónoma producida por Hirszman en el período comprendido entre **S. Bernardo** (1972) y **Eles não usam black-tie** (1981), patrocinada en parte por el Ministerio de Educación y Cultura (MEC), fue la trilogía **Cantos de**

24 Sobre las propuestas teatrales de Vianinha y Paulo Pontes en la década de 1970, cuando buscaban revisar y actualizar la dramaturgia comunista brasileña, Cfr. Reinaldo Cardenuto, "Dramaturgia de la evaluación: el teatro político en los años setenta", en **Estudios Avanzados**, Vol. 26, nº 76, septiembre-diciembre de 2012, pp. 311-332.

25 El documental **Que país é este?** se considera desaparecido. Supuestamente, la única copia se perdió durante un incendio ocurrido en la RAI. A través del resto de documentos de la película, realicé un estudio que se puede ver en Reinaldo Cardenuto, **Por um cinema...**, op. cit., , pp. 113-157. En el mismo libro de mi autoría, el lector encuentra una versión literaria de la banda sonora de **Que país é este?**

trabalho no campo (Esquinas de trabajo de campo, 1975-76) que registraba canciones populares y tradicionales brasileñas, cuya extinción era inminente ante los avances de la modernización capitalista.

El "nuevo sindicalismo" y la redemocratización de Brasil

En 1979, cuando ya estaba libre de las deudas relacionadas con Saga Filmes, Hirszman, finalmente, pudo volver a dirigir largometrajes. Ya sin impedimento para competir por la financiación pública y pudiendo reclamar los fondos necesarios para la realización de sus proyectos personales, el cineasta tuvo la posibilidad de volver a las prácticas de un cine directamente comprometido en luchas sociales. Dejando atrás la dirección de películas por encargo, Hirszman estaba dispuesto a redescubrir los caminos de un arte marxista en sintonía con la *praxis* transformadora del mundo. Decidido a realinearse con una creación artística del compromiso, según la cual lo popular se materializaría como una fuerza de resistencia al autoritarismo, el cineasta se sintió alentado a continuar con el compromiso ideológico comunista que lo atravesaba profundamente.

El deseo de volver a un cine popular aguerrido que se opusiera a la opresión y plasmara la lucha de clases, haría que Hirszman se interesara por el movimiento político más combativo de finales de la década de 1970. En un contexto histórico en el cual el régimen autoritario fue perdiendo fuerza, en el que su poder fue declinando, estalló en Brasil un vigoroso proyecto popular de lucha contra la explotación capitalista.

En la región ABC de San Pablo, compuesta por municipios cercanos a dicha ciudad, se había formado una clase obrera, al menos desde 1975-1976, dispuesta a enfrentar el sistema de dominación surgido de la convergencia entre los intereses de la dictadura y los de las élites empresariales. Liderado por el Sindicato de Trabajadores Metalúrgicos de la ciudad de São Bernardo y bajo el liderazgo del futuro presidente de Brasil Luiz Inácio Lula da Silva, se intensificó la construcción de un movimiento para enfrentar la superexplotación existente en las fábricas industriales. A pesar de los riesgos de sufrir violencia, ya que la dictadura prohibía por ley la actividad sindical combativa, a partir de 1979 las bases obreras se lanzaron a grandes huelgas a favor de sus derechos. Las miles de personas en las calles, presionando el Estado autoritario por la búsqueda de soluciones, alentarían a Hirszman a buscar acercamientos a la clase obrera rebelde e insurgente. A los ojos del realizador, su cine popular debería involucrarse con

el compromiso político proveniente del "nuevo sindicalismo" brasileño.²⁶

Entre marzo y mayo de 1979, enfrentando los impases dictatoriales, Hirszman filmará la primera gran huelga obrera que tuvo lugar en Brasil desde 1968. Con la expectativa de acercarse al movimiento sindical, tal vez reactivando los vínculos perdidos con la clase popular, el cineasta registró los acontecimientos políticos con el fin de contribuir al desarrollo de la lucha social. Mediante una película que guardaba la memoria de las experiencias huelguísticas, que eran testigos de las rebeliones, Hirszman pretendía ofrecer a los trabajadores un retrato histórico que les permitiera reflexionar sobre los caminos vividos por el movimiento obrero.

En una entrevista concedida durante el período de rodaje, el cineasta dirá que su objetivo era realizar un documental que, aun sin encender "las luces de todas las casas (...) [pudiera servir] a los trabajadores (...) [que son] el verdadero sujeto del proceso [histórico]".²⁷ Refutando los viejos idealismos utópicos del *Cinema Novo*, las fantasías románticas que presentaban al pueblo como el héroe revolucionario que nunca fue, Hirszman terminaría afirmando que "[los artistas] pueden organizar ese material y ponerlo al servicio de la memoria de los trabajadores (...) [Sin embargo,] ya no se trabaja con virtualidades, con metáforas, con relaciones simbóticas, sino con un dato definitivo, concreto".²⁸

A pesar de las intenciones expresadas en esta entrevista de 1979, Hirszman no logró transformar su película en un instrumento de militancia y reflexión de la clase obrera. Por razones poco claras, pero que pueden estar relacionadas con la insuficiencia de recursos financieros, el documental titulado **ABC da greve** sólo pudo terminarse después de la muerte del cineasta. Aunque hubo una primera edición fechada en 1980, cuando Adrián Cooper trabajó en su montaje, el largometraje de Hirszman no se exhibió públicamente sino hasta 1991. Alejado de su contexto original de producción, distante de los enfrentamientos obreros desatados en la época de la dictadura, la película perderá por completo la posibilidad de actuar sobre la *praxis* del campo político.

Sin embargo, ese desplazamiento no impidió que **ABC da greve** deviniera en un testimonio importante de las luchas sindicales contra la opresión desatada por el sistema industrial. Tornándose en un registro histórico de las huelgas metalúrgicas de 1979, la película terminó por convertirse

26 Sobre la historia de las huelgas obreras en la región ABC de San Pablo, Cfr. Ricardo Antunes, **A rebeldia do trabalho (o confronto operário no ABC Paulista: as greves de 1978/80)**, Campinas, Ensaio/ Editora da Unicamp, 1988.

27 Leon Hirszman, "O espião de Deus", en Cinemateca Brasileira (org.), **Leon Hirszman. ABC da greve, documentário inédito**, San Pablo, Cinemateca Brasileira, 1991, p. 8.

28 Ibídem.

no sólo en una memoria del levantamiento obrero, sino también en una evidencia de la coerción utilizada por la élite empresarial contra los trabajadores de las fábricas. Al explicitar la lucha de clases en Brasil, **ABC da greve** evidenció críticamente la forma en que actuaron los enemigos y denunció las artimañas emprendidas por quienes buscaban mantenerse en el poder. En su documental, además de mostrar el vigor del compromiso popular, Hirszman descompuso los mecanismos perversos de la maldad.

No sería sino hasta 1981, con la producción de su siguiente película de ficción, que Hirszman encontraría las condiciones necesarias para hacer realidad su visión ideal del cine popular. Después de todos los problemas enfrentados en los años anteriores, desde persecuciones dictatoriales hasta dificultades financieras, a inicios de la década de 1980 el cineasta estuvo en condiciones de llevar a cabo un proyecto artístico que había estado anhelando durante mucho tiempo. Al dirigir la película **Eles não usam black-tie**, adaptación de la obra homónima de 1958 de Gianfrancesco Guarneri, Hirszman pudo, al fin, poner en práctica una cinematografía comprometida capaz de dialogar con un número significativo de espectadores. A partir de una trama que acompaña los dramas de una familia obrera, en especial los conflictos afectivos e ideológicos vividos por un padre sindicalista y su hijo oponente a las huelgas, **Eles não usam black-tie**, proporcionó al público general una experiencia artística que va de la conciencia política a un fuerte impacto emocional.

En un contexto histórico de crisis dictatorial, la puesta en escena de las luchas contra la opresión mediante un realismo crítico atravesado por el melodrama, tradujo los crecientes anhelos del país por el retorno al sistema democrático. Interpretados por actores de renombre nacional, los personajes de la película de Hirszman emergen como representación de una clase popular sometida a la violencia autoritaria, pero que no dejan de buscar perspectivas para una transformación de la sociedad brasileña. Lejos de la heroización utópica de otros tiempos, el pueblo emerge en **Eles não usam black-tie** en los intersticios entre la tragedia y la resistencia, como expresión de un dolor colectivo que no debe inhibir la confrontación política. Si el país atravesaba las angustias de los tiempos dictatoriales, por ejemplo las brutalidades evidenciadas en **Eles não usam black-tie**, el propósito era construir caminos para la superación del autoritarismo. A inicios de la década de 1980, la obra de Hirszman manifestaba un deseo cada vez más presente en el sentir nacional: pasar del luto a la lucha, superar la dictadura en pro del surgimiento de una nueva democracia²⁹.

Con la realización de **ABC da greve** y **Eles não usam black-tie**, Hirszman se reencontró con un cine militante más aguerrido. En un momento en que la Censura ya no tenía

29 Para un análisis detallado del **ABC de la huelga** y de **Ellos no usan smoking**, Cfr. Reinaldo Cardenuto, **Por um cinema...**, op. cit., pp. 229-402.



el poder persecutorio de antes, el cineasta se vio ante la posibilidad de retomar un quehacer artístico de denuncia explícita de las contradicciones existentes en Brasil. En medio de las crecientes demandas sociales de redemocratización, Hirszman dirigió películas de resistencia política, con un claro sesgo marxista con el que encaró la lucha de clases y señaló sus apuestas para la superación del régimen autoritario. Manteniéndose vinculado al Partido Comunista Brasileño, que en ese momento defendía la formación de un amplio frente ideológico contra la dictadura, él no dejaría de señalar la solidaridad colectiva como camino para el desarrollo de un nuevo país en sus películas. Mediante un gran refinamiento estético, sin el sometimiento del arte a esquematismos ideológicos, **Eles não usam black-tie**, materializa las convicciones de un cineasta para el que las políticas libertarias se concretan a partir de la unión plural entre los oprimidos. A pesar de los impases vividos durante la dictadura, de las dificultades que casi interrumpieron su trayectoria artística, Hirszman nunca renunció a la construcción de un cine popular que elogiara los lazos comunitarios indispensables para resistir la dominación. En la filmografía del cineasta los dolores del mundo siempre convivieron con los anhelos por una vida más digna. Si su cine expuso contradicciones sociales insuperadas hasta hoy, tampoco dejó de señalar las expectativas en relación a un futuro más justo y democrático. A pesar de todos los pesares, el cine popular de Hirszman fue la expresión de un deseo que nunca debería ser abandonado por el ser humano³⁰.

[Traducción del portugués al español de Sandra Jaramillo Restrepo]

Referencias bibliográficas

- Amancio, Tunico, **Artes e manhas da Embrafilme**, Río de Janeiro, Eduff, 2011.
- Antunes, Ricardo, **A rebeldia do trabalho (o confronto operário no ABC Paulista: as greves de 1978/80)**, Campinas, Ensaio/Editora da Unicamp, 1988.
- Calil, Carlos Augusto y Lorençato, Arnaldo (orgs.), **É bom falar**, Río de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.
- Cardenuto, Reinaldo, "Dramaturgia de avaliação: o teatro político nos anos 1970", en **Estudos avançados**, Vol. 26, nº 76, setembro-dezembro de 2012, pp. 311-332.
- , **Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência**, Ateliê Editorial, San Pablo, 2020.
- , "Hirszman, Leon", en *Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas*, Buenos Aires, 2021, disponible en <https://diccionario.cedinci.org>.
- , "Os homens que eu tive (1973)", de Tereza Trautman: questionamento moral e censura ao cinema durante o regime militar brasileiro", en Fico, Carlos; Garcia, Miliandre (orgs.), **Censura no Brasil Republicano: governo, teatro e cinema**, Sagga, Salvador, 2021, pp. 149-177.
- Fico, Carlos, **Como eles agiam. Os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política**, San Pablo, Record, 2001.
- Garcia, Miliandre, **Do teatro militante à música engajada**, San Pablo, Perseu Abramo, 2007
- Hirszman, Leon, "O espião de Deus" [Entrevista concedida a Fernando Morais, Cláudio Kahns, Sérgio Gomes, Adrian Cooper y Uli Bruhn el 3 de abril de 1979], en Cinemateca Brasileira (org.), **Leon Hirszman. ABC da greve, documentário inédito**, San Pablo, Cinemateca Brasileira, 1991, p. 8.
- Kushnir, Beatriz, **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição**, San Pablo, Boitempo, 2015.
- Múcio Heimburger, Diva de, "Cannes: um festival ao gosto francês", en **O jornal**, Río de Janeiro, 11 de mayo de 1972, s/p.
- Napolitano, Marcos, **Coração civil: a vida cultural sob o regime militar (1964-1985)**, San Pablo, Intermeios, 2017.
- Salem, Helena, **Leon Hirszman: o navegador das estrelas**, Río de Janeiro, Rocco, 1997.
- Teatro Casa Grande (org.), **Ciclo de debates do Teatro Casa Grande**, Río de Janeiro, Editora Inúbia, 1976.
- Ventura, Zuenir, "O vazio cultural", en Gaspari, Elio; Buarque de Hollanda, Heloísa; Ventura, Zuenir (orgs.), **70/80: Cultura em trânsito. Da repressão à abertura**, Río de Janeiro, Aeroplano, 2000, pp. 40-51.
- Xavier, Ismail, **O cinema brasileiro moderno**, San Pablo, Paz e Terra, 2001.

30 Para un estudio sobre las diversas formas de resistencia cultural y política a la dictadura, incluido el frontismo defendido por el PCB, Cfr. Marcos Napolitano, **Coração civil: a vida cultural sob o regime militar (1964-1985)**, San Pablo, Intermeios, 2017.

Resumen:

Miembro del *Cinema Novo*, defensor de un arte que denunciaba las contradicciones sociales, Leon Hirszman vivió numerosos impases durante la dictadura militar brasileña (1964-1985). En especial en la década de 1970, en medio de la represión promovida por el régimen autoritario, el cineasta se enfrentó a serias adversidades que casi interrumpieron la continuidad de su carrera. En un contexto en el que el arte político era duramente perseguido, Hirszman se enfrentó no sólo a la quiebra de su productora, sino al riesgo de que su proyecto cultural dejara de existir. La censura de su película **S. Bernardo** (1972), y la marginación social del cine comprometido provocaría gran angustia en el realizador. Sin embargo, a pesar de todos los problemas, Hirszman no desistirá de su compromiso con el trabajo artístico comunista. El siguiente artículo, al abordar los impases vividos por el cineasta en el escenario dictatorial, investiga los caminos que él buscó recorrer para mantener vivo un cine popular de resistencia a la opresión.

Palabras clave: Dictadura militar brasileña; Resistencia artística y cultural; *Cinema Novo*; Leon Hirszman.

Political cinema in the times of the Brazilian dictatorship: Leon Hirszman's impasses in Brazil during the 1970s**Abstract:**

Being a member of *Cinema Novo*, a defender of an art form that denounced social contradictions, Leon Hirszman experienced numerous setbacks during the Brazilian military dictatorship (1964–1985). Particularly during the seventies, in the context of the repression promoted by the authoritarian regime, the filmmaker faced serious adversities that nearly cut short his career. In a context where political art was harshly persecuted, Hirszman faced not only the bankruptcy of his production company, but also the risk of his cultural project ceasing to exist. The censorship of his film **S. Bernardo** (1972) and the social marginalization of committed cinema would cause great sorrow for the filmmaker. However, despite all the problems, Hirszman will not abandon his commitment to communist artistic work. The following article, addressing the impasses the filmmaker experienced during the dictatorial era, explores the ways he found to keep alive a popular cinema against oppression.

Keywords:

Brazilian military dictatorship; Artistic and cultural resistance; *Cinema Novo*; Leon Hirszman.

[Recibido: 01/06/2025.

Aceptado: 25/07/2025].



Helena Solberg: ¿cineasta del Cinema Novo?

Mariana Ribeiro da Silva Tavares*

Introducción

La cineasta brasileña Helena Solberg nació en San Pablo (Brasil) en 1938 y se mudó con su familia a la ciudad de Río de Janeiro durante su infancia. En 1957, ingresó a la Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) para estudiar Lenguas Neolatinas, donde compartió estudios con Cacá Diegues, David Neves, Arnaldo Jabor, Gilberto Santeiro, Nelson Pompéia, entre otros exponentes de la llamada segunda generación del Cinema Novo en Brasil.¹ Con estos estudiantes, Solberg colaboró en **O Metropolitano**, un suplemento del **Diário de Notícias**. También asistían juntos a las funciones de la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM), donde se proyectaban películas del Neorealismo italiano, de la *Nouvelle Vague* francesa y otras filmografías que marcaron a esa generación de cineastas.²

* Departamento de Fotografía e Cinema, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6326-077X>
Correo electrónico: mariatanavares167@gmail.com

1 La primera generación del Cinema Novo fue formada por cineastas que comenzaron a producir en la década de 1950: Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade y Leon Hirszman (generación previa al golpe militar de 1964). La segunda comenzó a hacer sus películas después del Golpe.

2 Helena Solberg nació en San Pablo el 17 de junio de 1938. Graduada en Lenguas Neolatinas en 1960, por la Universidade Católica do Rio de Janeiro, su primera película fue realizada en el contexto del Cinema Novo, el cortometraje **A Entrevista** (1966). En 1970, estrenó su primera obra de ficción, el cortometraje **Meio-Dia** (B&N, 35mm). En 1971, se trasladó a Washington, D.C., donde fundó el *International Women's Film Project* con el que produjo la "Trilogía de la Mujer": **The Emerging Woman** (1974, B&N, 16mm, 40'); **The Double Day** (1975, color, 16 mm, 54') y **Simplesmente Jenny** (1977, color, 16 mm, 32'). En 1981, se trasladó a Nueva York, donde dirigió, con el apoyo de la PBS, el documental **From the Ashes... Nicaragua Today** (1982, color, 16mm, 60') que recibe un Premio Emmy, entre otros galardones. Luego, realizó cinco documentales más, emitidos en la televisión nacional del país por PBS: **The Brazilian Connection** (1982-3); **Chile, by Reason or by Force** (1983); **Portrait of a Terrorist** (1985); **Home of the Brave** (1986) y **The Forbidden Land** (1990). En 1994, estrenó el premiado documental **Carmen Miranda, Bananas is my Business** (doc, 35mm, 1h32'). En 2003, volvió a vivir en Brasil, cuando estrenó su primer largometraje de ficción: **Vida de Menina** (2004, 35mm, 1h30'), seguido de los documentales **Palavra (En) cantada** (2009, doc, HD, 1h26'); **A Alma da Gente** (2013, doc, HD, 1h23'); **Meu Corpo, minha Vida** (2017, doc, HD, 1h30') y **Um filme para Beatrice** (2024, doc, DCP, 78'), su más reciente película. En la actualidad vive en la ciudad de Río de Janeiro.

Para realizar su primer cortometraje documental, **A Entrevista** (*La Entrevista*, 1966), Helena Solberg discutió algunas ideas del guión con el cineasta Glauber Rocha, quien avaló el proyecto ante la *Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica* (CAIC), que financiaba el nuevo cine emergente en Brasil a comienzos de la década de 1960.³ En esa época, Solberg tuvo experiencias importantes en trabajos de cineastas del Cinema Novo, como **O Padre e a Moça** (*El cura y la muchacha*, 1966), de Joaquim Pedro de Andrade, en el que acompañó el rodaje en el interior de Minas Gerais; **Capitu** (*Capítulo*, 1968), de Paulo César Saraceni, donde trabajó como guionista, y **A Mulher de Todos** (*La Mujer de Todos*, 1969), de Rogério Sganzerla, donde brindó apoyo informal durante las filmaciones. Estas experiencias fueron fundamentales en su formación y la condujeron a su primera ficción: el cortometraje **Meio-Dia** (*Mediodía*, 1970), filmado en formato profesional de 35 mm y también con actores profesionales. La película se inspiró en **Zéro de Conduite** (*Conducto cero*, 1933), de Jean Vigo, y muestra una rebelión de niños en el aula que asesinan a su profesor. Como banda sonora, se utilizó únicamente **É Proibido Proibir** (*Está prohibido prohibir*), canción de Caetano Veloso censurada en ese momento.

Sin embargo, aunque estaba inserta en ese contexto, en discusión con los jóvenes del Cinema Novo sobre las películas que veían en la Cinemateca del MAM en Río de Janeiro, en los reportajes que realizaban para el suplemento **O Metropolitano**, estaba vinculada con el propio órgano de fomento al nuevo cine (CAIC) aún surge la pregunta: ¿es posible afirmar que Helena Solberg es una directora del Cinema Novo? En este artículo, me propongo problematizar

3 "La comisión financió importantes películas de la cinematografía brasileña, especialmente las del llamado movimiento Cinema Novo, como **Vidas Secas**, de Nelson Pereira dos Santos; **Deus e o Diabo na Terra do Sol** y **Terra em Transe**, de Glauber Rocha; **Os Fuzis**, de Ruy Guerra; **O Desafio** y **Capitu**, de Paulo César Saraceni; **Macunaíma** y **O Padre e a Moça**, de Joaquim Pedro de Andrade" (Júlia Machado de Carvalho y Miguel Pereira, **A presencia do estado no cinema: o caso da CAIC**, Departamento de Comunicação Social, PUC-RJ, Informe de Investigación PIBIC, 2005). Disponible en https://www.puc-rio.br/ensinopesq/cppg/pibic/relatorio_resumo2008/relatorios/ccs/com/com_julia_machado_de_carvalho.pdf

esta cuestión con el objetivo de aportar al debate y, sobre todo, para demostrar la singularidad de su cine.

A Entrevista (1966): génesis de un cine que nace moderno

Filmado en 1964, poco después del Golpe Militar del 31 de marzo, el cortometraje documental **A Entrevista** marca el debut de Helena Solberg como cineasta. Realizado en el contexto del *Cinema Novo*, es una de las pocas películas dirigidas por mujeres en Brasil durante la década de 1960. Solberg ya presenta en esta obra características que configuran su universo autoral. La autonomía en la elección del tema —la condición de la mujer de clase media-alta— contrasta con la agenda del *Cinema Novo* que elegía "la miseria de una masa campesina, sufrida y apática, no solo del nordeste brasileño, sino también del campesinado latinoamericano".⁴ Ella opta por un tema poco explorado y su interés se centra en la mujer de "su misma clase", y no en "el otro de clase", o "el pueblo", tal como era común en las películas del *Cinema Novo*, según analiza el investigador Fernão Pessoa Ramos.⁵

A Entrevista aborda clase, género y temática poco explorados por el documental brasileño; se trata de mujeres jóvenes, de la clase media alta carioca, que hablan sobre temas tabú para la década de 1960: la virginidad, la sexualidad, la sumisión al marido, la crítica a la educación recibida de los padres, los conflictos de la maternidad, etc. Las entrevistas fueron grabadas por la propia cineasta, utilizando una grabadora Nagra. Se registraron a puertas cerradas, en las casas de las entrevistadas, aprovechando la ausencia de maridos y otros familiares. Tienen un tono de desahogo y confesión. Por eso, las mujeres pidieron no ser identificadas. Se trata, por lo tanto, de una invisibilidad solicitada, con el fin de preservar ante padres y esposos su estatus social, pues sus confesiones evidencian un cuestionamiento al patriarcado y al matrimonio.

Para garantizar ese anonimato, la solución encontrada en el montaje —realizado a cuatro manos por Helena Solberg y Rogério Sganzerla⁶— fue la inserción de fragmentos de las entrevistas en voz over. Sobre esas voces se introdujeron secuencias fotográficas de una joven preparándose para ir a la playa y luego para el ritual del casamiento hechas por

Mário Carneiro.⁷ Ella está vestida con esmero, maquillada, peinada. Se trata de Glória Solberg, en ese momento cuñada de la cineasta y la única que consintió en mostrar su imagen, identidad y voz. En la película, ella se quita el velo de novia, y luego da su testimonio a Helena Solberg, cuya imagen también aparece en el encuadre, como una forma de asumir que la secuencia de la novia había sido escenificada para el documental.



Figura 1. Glória Solberg se quita el velo de novia. Afiche de **A Entrevista**, 1966. Dir: Helena Solberg, Río de Janeiro, Brasil. Archivo Radiante Filmes.

Para Hernani Heffner, curador e investigador de la Cinemateca MAM, la actitud de Helena Solberg en su primera película pone de manifiesto dos rasgos primordiales:

Ya desde el principio, demuestra que quiere ser cineasta. Quiere entrar en el mundo del cine, obviamente para aprender cómo funciona. Pero tiene un proyecto personal muy claro, ser una cineasta que hable de lo que no hablan los chicos del *Cinema Novo*. Que los problemas de la mujer sean tratados. Los papeles femeninos en el *Cinema Novo*, en general, son bastante estereotipados. En general, tienen poco de libertarios, poco de transgresores. Son figuras que casi siempre tienen funciones amorosas.⁸

4 Jean-Claude Bernardet, **Cineastas e imagens do povo**, Companhia das Letras, San Pablo, 2003, p. 240.

5 Fernão Pessoa Ramos, **Mas afinal... O que é mesmo documentário?**, Senac, San Pablo, 2008, p. 373.

6 Uno de los nombres más importantes del *Cinema Marginal* en Brasil.

7 Mário Carneiro ya había fotografiado **O Padre e a Moça** (1965), de Joaquim Pedro de Andrade, y **Arraial do Cabo** (1959), dirigida por él y Paulo César Saraceni, películas de referencia para el *Cinema Novo*.

8 Para Heffner, la gran excepción es **Porto das Caixas** (1962), de Paulo César Saraceni, centrada en un personaje femenino "absolutamente transgresor". Heffner añade que "los héroes *cinemanoivistas* se convierten en personajes masculinos y no femeninos. Es muy difícil que un personaje femenino tenga una mayor proyección y una conciencia política explícita. Quizás la excepción sea el personaje de Sara, de Glauco Rocha, en **Terra em Transe** (1967), de Glauber Rocha. Aún así, está en un segundo

En este sentido, la película de Solberg presenta una contradicción con los temas sociales que los directores *cinemano*vistas consideraban urgentes para ser retratados en documentales y que involucraban directamente el abordaje del "otro de clase" y el sistema de represión política, económica y social en el que se insertaba. Como declaró el cineasta Arnaldo Jabor en la presentación del libro **Helena Solberg, do Cinema Novo ao Documentário Contemporâneo** (Helena Solberg, del Cinema Novo al Documental Contemporáneo):

Muchos consideraban que el feminismo, los derechos sexuales y raciales eran "culpa del imperialismo". Cuando terminara, nos ocuparíamos de estos asuntos menores, "periféricos". Helena no lo creía así. Y se fue a Estados Unidos para hacer documentales entre el "subdesarrollo" (como lo llamábamos) y el alma femenina.⁹

Los enemigos por combatir en el período posterior al golpe fueron la dictadura militar y el imperialismo norteamericano, mientras que el feminismo, entrecruzado por cuestiones de género, clase y raza, era un tema secundario, impensable para los jóvenes directores de *Cinema Novo* como Glauber Rocha, que en 1965 escribió **Estética da Fome** (Estética del hambre), el manifiesto con mayor repercusión de todo el movimiento *cinemano*vista. En palabras del investigador Jean-Claude Bernardet, que comenta el manifiesto: "El hambre latina [...] no es sólo un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad. Ahí radica la trágica originalidad del *Cinema Novo* frente al Cine Mundial: nuestra originalidad es nuestra hambre".¹⁰

La parte final de la película de Solberg, **A Entrevista**, presenta fotografías de la "Marcha de la Familia con Dios por la Libertad".¹¹ Estas imágenes se intercalan con el retrato del entonces presidente de la Cámara de Diputados, Ranieri Mazzilli. Figura borrada por la Historia, Mazzilli ocupó temporalmente el cargo de Presidente de la República, poco después del Golpe Militar que depuso al Presidente João Goulart. Sobre esta secuencia, una voz en off masculina anuncia:

plano con relación al personaje del periodista y poeta Paulo Martins, representado por Jardel Filho" (Entrevista de Mariana Tavares a Hernani Heffner, 4 de enero de 2010 en el MAM, Río de Janeiro).

9 Arnaldo Jabor, "Quando conheci Helena (Apresentação)", en Mariana Tavares, **Helena Solberg, do Cinema Novo ao Documentário Contemporâneo**, San Pablo, Imprensa Oficial SP/ É Tudo Verdade, 2014, pp. 8-9.

10 Jean-Claude Bernardet, *op cit.*, p. 64.

11 Una serie de manifestaciones organizadas en marzo de 1964, por sectores del clero y entidades de mujeres, en respuesta a la manifestación realizada en Río de Janeiro, el 13 de marzo de 1964, cuando el presidente João Goulart anunció su programa de reformas básicas. Reunió a sectores de la clase media, temerosos del "peligro comunista" y a favor de la destitución del Presidente de la República. Disponible en <http://cpdoc.fgv.br>

Apoyada por organizaciones de mujeres, como la Campaña de la Mujer por la Democracia (CAMDE), en marzo de 1964 se llevó a cabo la Marcha con Dios por la Libertad, un movimiento que se proponía "preservar la democracia". Con la deposición de João Goulart, el 1º de abril de 1964, se estableció un nuevo gobierno en Brasil.

Esta secuencia final desplaza la película al contexto político y social, poniendo en jaque las contradicciones de las jóvenes entrevistadas, todas contemporáneas de Solberg en sus días de escuela secundaria. **A Entrevista** es un documento poco común sobre la élite brasileña. También es la primera película en el país que aborda temas feministas, anticipando la segunda ola que solo llegaría a Brasil en la década de 1970.¹² En su forma, la película rompe con la estructura documental clásica, generalmente estructurada por el monólogo didáctico de una voz en off que brinda información sociológica.¹³ Por el contrario, **A Entrevista** presenta una pluralidad de voces que se contradicen entre sí y conducen la narración en diversas direcciones. El asincronismo entre sonido e imagen, el uso de la ficción, las elipsis en el montaje y la ambigüedad son características que insertan la obra decididamente en el cine moderno.

La película es la génesis del cine de Solberg, prefigurando temas e imágenes que darán forma a su universo autoral: cuestiones políticas relacionadas con las historias de mujeres y hombres en el continente americano, en confrontación con amplios contextos sociales y económicos. **A Entrevista** es la mejor introducción a su obra, que comprende dieciséis películas (catorce documentales y dos ficciones) filmadas en las Américas en las últimas seis décadas. Un trabajo realizado desde una posición privilegiada, ya que Solberg vivió durante tres décadas en Estados Unidos, donde tuvo acceso a fondos internacionales y libertad de acción, algo poco común entre sus contemporáneos en América Latina, sometidos a la censura y a los gobiernos totalitarios que marcaron las décadas de 1970 y 1980. En este sentido, desarrollaremos algunas consideraciones sobre el trabajo de Solberg en las tres Américas a partir de la década de 1970, período que también marca el final del *Cinema Novo*, cuando los directores del movimiento avanzaron "decididamente a la conquista del público, auspiciada por la agencia estatal (Embrafilme) dirigida por el régimen militar que tanto habían combatido".¹⁴

12 La segunda ola feminista surgió en Estados Unidos en los años cincuenta y sesenta, y en Brasil en los setenta. El lema principal de la segunda ola era "Lo personal es político", una forma de destacar que, a pesar de las conquistas de la primera ola (de finales del siglo XIX, marcada por la lucha por el reconocimiento de la ciudadanía y los derechos políticos de las mujeres, como el derecho al voto), las mujeres seguían siendo oprimidas y explotadas en el ámbito doméstico (doble jornada laboral, violencia doméstica, etc.).

13 Tal como lo identifica el investigador Jean-Claude Bernardet, *op cit.*

14 Fernão Pessoa Ramos, "Breve Panorama do Cinema Novo" en **Revista Olhar**, año 4, nº 4, diciembre de 2000, pp. 1-5.

Trilogía feminista y películas políticas latinoamericanas (1970-1980)

En 1971, Helena Solberg se trasladó con su familia a Washington D.C., en Estados Unidos, acompañando a su primer marido, el estadounidense James Ladd. Luego de una experiencia con las nuevas cámaras de video portátiles que estaban surgiendo en ese momento, creó el colectivo de mujeres *International Women's Film Project* (Proyecto Internacional de Películas de Mujeres) y con él realizó películas pioneras sobre el feminismo en las Américas. **The Emerging Woman** (La Nueva Mujer, 1974) abarca 174 años de historia del movimiento feminista en Estados Unidos e Inglaterra; **The Double Day** (La Doble Jornada, 1975) aborda la condición de la mujer trabajadora en el campo y en las ciudades de cuatro países latinoamericanos: Argentina, México, Venezuela y Bolivia, y **Simplemente Jenny** (Simplemente Jenny, 1977), trata tres adolescentes en un reformatorio para niñas en Bolivia y sus aspiraciones al salir del claustro.



Figura 2. Fotograma de **Simplemente Jenny** (1977): Marli y Jenny - Archivo Radiante Filmes.

Simplemente Jenny, además, anticipa temas que serán objeto de las investigaciones sucedáneas de Solberg, a partir de su insatisfacción con la cobertura de los medios estadounidenses sobre las relaciones políticas entre Estados Unidos y América Latina durante la llamada Segunda Guerra Fría (década de 1980), y con el apoyo político, militar y económico que el gobierno de Estados Unidos otorgó a las dictaduras en el subcontinente. Este descontento generó una serie de documentales, en lo que se considera la fase política latinoamericana de Solberg, realizados con fondos públicos de Estados Unidos a través del *Public Broadcasting Service* (Servicio Público de Televisión, PBS). Las películas se exhibieron en la televisión nacional de los Estados Unidos en la década de 1980, cuando estas cadenas llegaban a grandes audiencias.

En esta etapa política de su producción, Solberg muestra una postura feroz. Se trata de películas que dialogan con el cine militante, el reportaje televisivo y el documental clásico

contemporáneo, y están al servicio de una causa mayor: informar a las audiencias televisivas de Estados Unidos sobre la política exterior del país hacia América Latina, así como presentar los problemas sociales, económicos y políticos del sur del continente. Películas financiadas con fondos públicos estadounidenses, que cuestionan la política exterior del país.

La primera es **From the Ashes... Nicaragua Today** (Nicaragua Hoy, 1982), que marca el inicio de su asociación con el productor y director estadounidense David Meyer. La película investiga las raíces históricas del Movimiento de Liberación Nacional de Nicaragua, que condujo a la Revolución Sandinista y al derrocamiento de la dictadura de Anastasio Somoza Debayle en 1979, después de 45 años de poder por parte de la familia Somoza. También investiga las relaciones entre Estados Unidos y Nicaragua, desde las sucesivas invasiones de tropas e infantes de la marina estadounidenses en el siglo XX hasta los antagonismos de la administración del presidente Ronald Reagan con respecto al gobierno nicaragüense en 1981. Las reflexiones de la voz en off de la cineasta —que no se identifica—, la presentación de la historia de una familia nicaragüense —los Chavarría—, y todo el elenco de entrevistados, convierten a **Nicaragua Today** en uno de los documentales más relevantes de la filmografía de Solberg. Imágenes de noticieros se suman al material de archivo, una base documental que, en la opinión de la cineasta,¹⁵ contribuyó a que la película ganara el equivalente al Oscar de la televisión estadounidense: el *National Emmy Award*, en 1983.

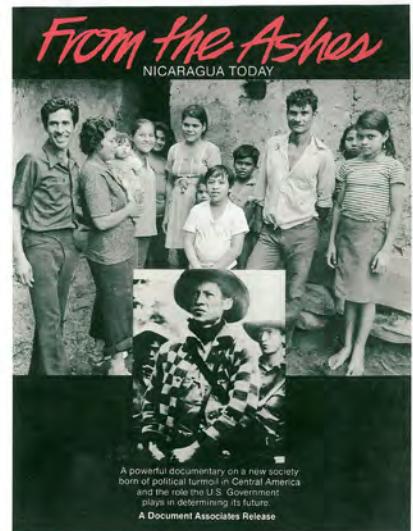


Figura 3. Afiche de **From the Ashes... Nicaragua Today**, 1982.
Dir: Helena Solberg - Archivo Radiante Filmes.

¹⁵ Entrevista de Mariana Tavares a Helena Solberg, 10 de enero de 2010 en la casa de la cineasta, Río de Janeiro.

El National Emmy Award promovió dos proyectos posteriores: **Chile, by Reason or by Force** (Chile, por la razón o por la fuerza, 1983) y **The Brazilian Connection, a struggle for democracy** (La conexión brasileña, una lucha por la democracia, 1982/1983). En **The Brazilian Connection**, la cineasta lleva al espectador a través de la historia de Brasil —los gobiernos de los presidentes Getúlio Vargas y Juscelino Kubitscheck— y la participación de ellos en la conformación de la deuda externa brasileña. El golpe militar de 1964 se presenta en imágenes de archivo. Entre las entrevistas, vale la pena mencionar a Lincoln Gordon, embajador de Estados Unidos en Brasil en el momento del golpe de Estado de 1964, quien en 1982 trabajaba oficialmente para la Central Intelligence Agency (Agencia Central de Inteligencia, CIA). En el documental, Gordon confiesa su participación en la operación *Brother Sam* en Brasil, con tres bases navales que estaban en la costa de Río de Janeiro, para intervenir en caso de que hubiera resistencia a los militares en el golpe de estado de 1964.

En 1983 la cineasta parte con su equipo rumbo a Chile para cubrir el décimo aniversario del gobierno del general Augusto Pinochet. La cobertura da origen al documental **Chile, by Reason or by Force** (1983). La película registra la presión sobre el gobierno chileno de las manifestaciones políticas por el retorno de la democracia después de 10 años de dictadura del general Augusto Pinochet y la violenta reacción de la policía de Pinochet —los carabineros— en la represión de los manifestantes.

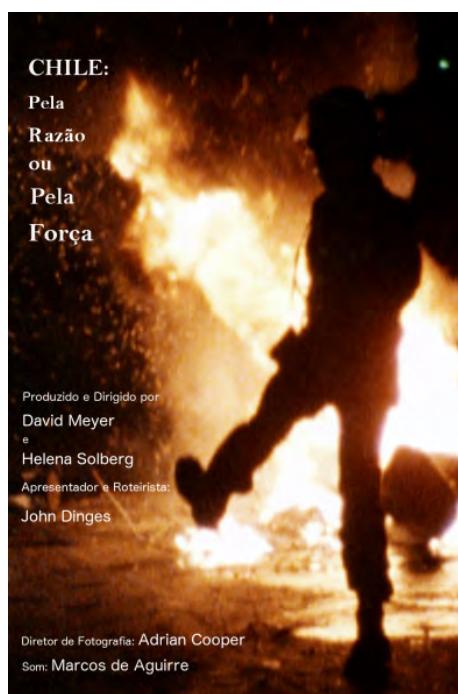


Figura 4. Afiche de **Chile, by Reason or by Force**, 1983.
Archivo Radiante Filmes.

Para tratar de esclarecer la razón por la que las embajadas y los políticos estadounidenses eran blanco de sucesivos ataques en otros países, y para discutir el concepto de "terrorismo", Solberg realizó poco después **Portrait of a terrorist** (Retrato de un terrorista, 1985), codirigida con David Meyer. Al respecto, la directora comentó en un artículo de 1985 para el **Jornal do Brasil**:

La principal preocupación es satisfacer las necesidades básicas de información del público estadounidense, que se considera muy informado, pero no lo está en absoluto. En la actualidad, el único tema que se trata en la televisión es el terrorismo, y, aun así, de la peor manera posible. Doce horas al día los estadounidenses se quejan de que el 40% de las acciones terroristas en todo el mundo están dirigidas contra ellos, pero nadie se detiene un minuto a pensar por qué sucede esto.¹⁶

Con este objetivo, el documental contrasta dos personajes reales, que habían vivido las dos caras de un secuestro: por un lado, el brasileño Fernando Gabeira, que había participado diecisiete años antes, en 1969, en el primer secuestro en el mundo de un diplomático estadounidense, el embajador Charles Elbrick en Río de Janeiro, llevado adelante por el grupo guerrillero MR8, del que Gabeira era miembro.¹⁷ Del otro lado, Diego Asencio, entonces embajador de Estados Unidos en Brasil, quien también había sido secuestrado junto a varios colegas por el grupo guerrillero M19 en Colombia, durante una fiesta en la embajada de República Dominicana en Bogotá, en 1980. Asencio estuvo cautivo durante más de 60 días y solo fue liberado después de extensas negociaciones que incluyeron la ayuda del gobierno cubano.

Las preguntas dirigidas a ambos fueron de gran interés para los televidentes estadounidenses, por ejemplo, la que se le hizo a Fernando Gabeira: "Why didn't you kidnapped a Brazilian general? (¿Por qué no secuestraste a un general brasileño?)". Y Gabeira respondió:

Because it would not work. If we took a General, at that time, they would let him die or remain in captivity the rest of his life. The fact that we took the Ambassador of the United States changed the thing. The United States has a very important external force, capable of making pressure under the Brazilian government. Second, the fact that it was an American ambassador avoided the military dictatorship to impose

16 Luciana Villas-Bôas. "Um estudo em vídeo sobre o terrorismo", en **Jornal do Brasil**. Río de Janeiro, 21 de julio de 1985.

17 El secuestro se llevó a cabo como una forma de presionar al régimen militar para que liberara a quince presos políticos vinculados a organizaciones clandestinas de izquierda. Los prisioneros fueron liberados, pero los involucrados en el secuestro fueron arrestados y asesinados tiempo después. Dos de ellos murieron en la tortura. En 1970, Fernando Gabeira fue detenido en la ciudad de San Pablo. Luego fue exiliado en un canje de presos políticos por la libertad del embajador alemán Ehrenfried von Holleben, también secuestrado por la guerrilla. En diez años de exilio, Fernando Gabeira vivió en Chile, Suecia e Italia. Regresó a Brasil en 1979 con la Ley de Amnistía y publicó **O que é isso, companheiro?**, un relato de sus años de clandestinidad y guerra de guerrillas.

censorship against the press. It was impossible to avoid the publication of the news about that.¹⁸

Al repasar el concepto de "terrorismo", la cineasta lanzó un mensaje directo a los estadounidenses con **Portrait of a terrorist**: que era necesario revisar la actuación internacional del propio país. Como una especie de revisión final, la película aborda los efectos trágicos de las acciones de Estados Unidos en el extranjero —diferentes ejemplos de bombardeos contra embajadas, instituciones y civiles de Estados Unidos— y también revisita países y temas presentes en su fase política latinoamericana. En particular el apoyo económico y político de Estados Unidos al dictador Anastasio Somoza en Nicaragua, al general Augusto Pinochet en Chile y al golpe militar en Brasil.

Como ya fue señalado, Solberg tenía una libertad y unas condiciones para filmar que eran difíciles de encontrar entre los cineastas latinoamericanos que residían en América Latina en aquel momento. En esta etapa, el cuestionamiento a las dictaduras latinoamericanas y el análisis de la capacidad de movilización de civiles y grupos políticos, eran sellos distintivos del cine militante, asimismo, el papel de Estados Unidos en la implementación y sostenimiento de las dictaduras eran temas controvertidos y difíciles de abordar abiertamente por los documentalistas en sus países. Al respecto, el investigador Hernani Heffner señala:

La trayectoria de Helena en los años 70 y 80 no encuentra parangón entre los demás cineastas del *Cinema Novo*, que también continuaron sus carreras. Porque se mantiene fiel a sus dos grandes temas: la cuestión de la mujer y la cuestión política. Y, por supuesto, sólo podía hacer esas películas fuera de Brasil. Ella toma una actitud curiosa porque varios cineastas se van de Brasil y tratan de seguir en este cine político en Chile, en Perú. Glauber (Rocha) se va a España y luego a África y Cuba. Los cineastas tratan de encontrar espacios políticamente favorables para continuar con el cine político. Helena Solberg va a Estados Unidos, y desde allí lo hace. Ella tiene mucha más estabilidad que los demás. Glauber, por ejemplo, se volverá incompatible con los cubanos. Es demasiado radical para ellos. Los cineastas que estuvieron en Chile sufrieron el golpe de Estado de 1973 y se dispersaron por completo de esta mirada política.¹⁹

En Estados Unidos Solberg también tuvo a su alcance presupuestos basados en el mercado documental norteamericano, muy superiores a los presupuestos de las

¹⁸ "Porque no funcionaría. Si secuestrábamos a un General en ese momento, ellos (los militares) lo dejarían morir, o permanecería en cautiverio por el resto de su vida. El hecho de que atrapáramos al embajador de Estados Unidos cambió el panorama. Estados Unidos tiene una fuerza internacional muy importante, capaz de presionar al gobierno brasileño. En segundo lugar, el hecho de que fuera embajador estadounidense impidió que la dictadura militar impusiera censura a la prensa. Era imposible impedir la publicación de noticias al respecto" (traducción de las editoras).

¹⁹ Hernani Heffner, *op. cit.*

películas del género en Brasil.²⁰ A estos factores se suman la libertad de prensa que encontró en Estados Unidos, en contraposición a la censura en Brasil y, finalmente, la maduración profesional de la propia Solberg.

La película de transición a la siguiente fase es la premiada **Carmen Miranda, Bananas is my Business** (1995), una de las principales películas de la llamada "retomada" del cine brasileño.²¹ En 2003, Solberg volvió a Brasil y comenzó a abordar temas relacionados con la cultura del país y, más recientemente, con el aborto en el documental **Meu Corpo, minha Vida** (Mi cuerpo, mi vida), de 2017.

Consideraciones finales

Los desplazamientos geográficos de la cineasta a lo largo de su carrera influyeron en el cambio de su punto de vista y, en consecuencia, de sus temas. En sus primeros años de formación, cuando se relacionaba con jóvenes exponentes del *Cinema Novo*, compartía el mismo deseo de experimentación en el lenguaje cinematográfico (aunque tenía tensiones en cuanto al contenido, ya que en su primera película, **La entrevista**, de 1966, trataba la "misma clase" y no la "otra clase", como hacían generalmente los directores del movimiento). Desde el principio, Helena Solberg partió de su propio tema y perspectiva feministas, sin alinearse con los temas y personajes abordados en los documentales producidos por los directores del movimiento cinematográfico, muchos de los cuales tenían una perspectiva marxista. En este sentido, queda la duda de si la cineasta perteneció o no al movimiento del *Cinema Novo*, como la propia Helena Solberg reitera en su biografía cinematográfica —**Una película para Beatrice** (2024)— cuando comenta al principio de la película: "No sé si formé parte del *Cinema Novo*, pero sí sé que el cine era nuevo para mí. Una nueva forma de examinar la realidad".

Una realidad que ha sido examinada a lo largo de seis décadas (aún en curso) desde múltiples perspectivas, tan plurales como el propio cine documental y también afectadas por las diversas (con)vivencias de Solberg en las Américas: en entornos como los colectivos feministas en Washington D.C., Estados Unidos, en la década de 1970; con movimientos de mujeres en Nicaragua a inicios de la década de 1980;

²⁰ Las películas **The Brazilian Connection** y **Chile, by Reason or by Force** se realizaron cada una con unos 100.000 dólares, valores muy por encima de los presupuestos de los documentales de mediometraje en Brasil a principios de la década de 1980. La mayoría de los documentales brasileños realizados en el período fueron producidos con bajos presupuestos y contaron con la colaboración de amigos y el apoyo de instituciones que proporcionaron equipos.

²¹ Después del cierre de la empresa Embrafilme, decretado por Fernando Collor de Mello en 1990, la producción cinematográfica brasileña se detuvo casi por completo hasta la llamada "retomada", que comenzó en 1995 con la creación de mecanismos de fomento ligados a la Ley de Cine (nota de las editoras).

también, trabajando con documentalistas independientes estadounidenses y profesionales de la televisión en lo sucesivo de esa misma década; con los profesionales del audiovisual en Brasil, a partir del renacimiento del cine brasileño en la década de 1990; asimismo, con una pluralidad de movimientos feministas en esta segunda década del siglo XXI. Pluralidad que sigue instando a Solberg a nuevos proyectos cinematográficos en una trayectoria única dentro de la producción documental brasileña.

[Traducción del portugués al español de Vanessa Teixeira de Oliveira]

Referencias bibliográficas

- Bernardet, Jean-Claude, **Cineastas e imagens do povo**. San Pablo, Companhia das Letras, 2003.
- Burton, Julianne, "Helena Solberg-Ladd", en **Cinema and Social Change in Latin America**, Austin, University of Texas Press, 1986.
- Carvalho Machado de, Júlia; Pereira, Miguel, **A presença do estado no cinema: o caso da CAIC**, Departamento de Comunicação Social, PUC-RJ, Relatório de Pesquisa PIBIC, 2005. Disponible en https://www.pucrio.br/ensinopesq/capg/pibic/relatorio_resumo2008/relatorios/ccs/com/com_julia_machado_de_carvalho.pdf
- Jabor, Arnaldo, "Quando conheci Helena (Apresentação)", en Tavares, Mariana, **Helena Solberg, do Cinema Novo ao Documentário Contemporâneo**, San Pablo, Imprensa Oficial SP/ É Tudo Verdade, 2014, p. 8 – 9.
- Heffner, Hernani [Entrevista de Mariana Tavares], 4 de enero de 2010 en el MAM, Río de Janeiro, Brasil.
- Holanda, Karla, "Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina", en Holanda, Karla; Tedesco, Marina Cavalcanti (orgs.), **Feminino e Plural: Mulheres no Cinema Brasileiro**, Campinas, Papirus Editora, 2017, pp. 43-58.
- Radiante Filmes** – Produtora de Helena Solberg y David Meyer <https://web.archive.org/web/2014022512824/http://radiantefilmes.com/contato/>
- Ramos, Fernão Pessoa, "Breve Panorama do Cinema Novo", en **Revista Olhar**, año 4, nº 4, diciembre de 2000, pp. 1-5.
- , **Mas afinal... O que é mesmo documentário?**, Senac, São Paulo, 2008.
- Solberg, Helena, **The Double Day** (1975). Disponible en https://archive.org/details/thedoubleday_201705
- , Helena, **The Emerging woman** (1974). Disponible en <https://archive.org/details/theemergingwoman>.
- Tavares, Mariana, **Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo**, San Pablo, Imprensa Oficial/ É Tudo Verdade, 2014. Disponible en https://www.academia.edu/42030211/Helena_Solberg_From_Cinema_Novo_to_Contemporary_Documentary_Full_book
- Villas-Bôas, Luciana, "Um estudo em vídeo sobre o terrorismo", en **Jornal do Brasil**, Río de Janeiro, 21 de julio de 1985.

Resumen:

Este artículo analiza la trayectoria inicial de la cineasta brasileña Helena Solberg, que se inicia en la década de 1960, a partir del Golpe Militar de 1964, período en el que vive y trabaja con cineastas del Cinema Novo para, a partir de la década siguiente, trazar su propio camino como cineasta en el que abordará la política exterior de Estados Unidos en apoyo a los régimes totalitarios latinoamericanos, en una serie de documentales realizados con el apoyo de la Red Pública de Televisión Norteamericana (PBS).

Palabras clave: Helena Solberg; Cinema Novo; Documental latinoamericano.

Helena Solberg: a Cinema Novo filmmaker?

Abstract:

This article analyzes the initial trajectory of the Brazilian filmmaker Helena Solberg, which begins in the 1960s, after the Military Coup of 1964, a period in which she works with filmmakers from Cinema Novo, and, from the following decade onwards, charts her own path as a filmmaker in which she will address US foreign policy in support of Latin American totalitarian regimes in several documentaries made with the support of the North American Public Television Network (PBS).

Keywords:

Helena Solberg; Cinema Novo; Latin American Documentaries.

LA COMEDIA HUMANA

Apocalipsis

Clement MOREAU

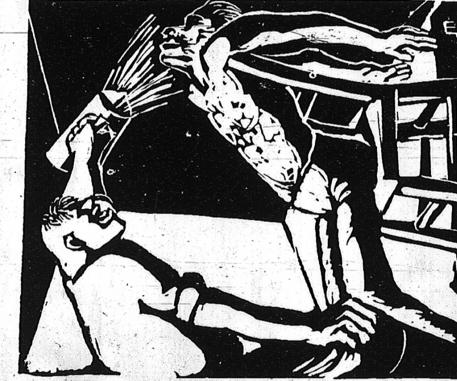


destino de uno de aquellos siete hombres comienza a manifestarse. Es un destino que se cumple sin pánico ni temor. Los siete se presentan ante el juez y se declaran inocentes. A continuación, el juez les dice: «Aunque no se ha probado su inocencia, la justicia de Su Majestad la Reina me hace una irriente gesto de clemencia. En un ángulo de la pieza, un sujeto de aspecto brutal, cieco de un ojo y con los dientes carmín, se encuentra preparando un interrogatorio...»

El interrogatorio es un largo diálogo entre el jefe del ministerio y el cuerpo que impone el castigo. Durante un interrogatorio, se asustan los golpes y las amenazas. Si se pierde la carretera, nadie sabe dónde se está. Hasta con los señales apagadas, percibibles sólo por el tacto, el tiempo y en la respiración fatigada del verdugo. El samburro del brazo armado es el único límite puesto al acto de justicia. Algunos llevan un recipiente



Si el acusado ha resistido hasta que la fólica vence a que se le castiga o se le produce la muerte. Entonces todo es mejor. La pena de muerte no parece tener desventaja alguna más fuorizada.



Cuando el hombre así tratado por sus superiores se rebela, hay algo pavoroso en su mirada, algo que debieran contemplar todos los hombres libres del mundo. La irreductible humillación infligida a su dignidad y condición es enorme; infuria que para él sea significativa el grito como supremo razon de gobierno la desesperada intención de ver obnubilado, que ya no nombra nada. Ese fondo.

El Teatro del Oprimido de Augusto Boal: desde el exilio hasta las redes transnacionales

Clara de Andrade*

Este trabajo reflexiona sobre cómo las redes formadas tras el exilio del teatrista y activista brasileño Augusto Boal fueron decisivas para la internacionalización de su método, el Teatro del Oprimido, hoy practicado globalmente.¹

El Teatro del Oprimido: un método sin fronteras

Antes de su exilio y de la creación del Teatro del Oprimido, el director Augusto Boal ya había tejido una red internacional de contactos en el ámbito teatral. Durante la década de 1950, Boal pasó un período de aprendizaje en Nueva York, se formó en dramaturgia en los seminarios de John Gassner en la Universidad de Columbia y también en el método Stanislavski en las clases a las que asistió en el Actor's Studio. De vuelta a Brasil, invitado a trabajar como director del Teatro Arena de São Paulo, Boal comenzó a difundir sus conocimientos a muchos profesionales a través de Seminarios de Dramaturgia y los laboratorios de interpretación naturalista del Arena que adquirieron fama.² Desde la década de 1960, como director del Teatro de Arena, Boal ya era bastante conocido en los círculos del teatro internacional, con giras por Estados Unidos —por iniciativa de Joanne Pottlitzer y Richard Schechner— y con participación en varias ocasiones del Festival Mundial de

Teatro de Nancy, siempre invitado por el entonces director del Festival, Jack Lang. Esa red, así como su vida posterior en el exilio, sin duda contribuyeron, en las décadas siguientes, a la expansión transnacional y a la creciente legitimación del Teatro del Oprimido en el mundo.

A fines de los años 60, con el agravamiento de la dictadura militar en Brasil y tras una intensa actuación como autor, director e introductor de nuevas técnicas en el Teatro de Arena, Boal radicalizó su búsqueda de un teatro político que pudiera sobrevivir bajo regímenes dictatoriales. El teatrero comenzó entonces la investigación que desembocaría en el Teatro del Oprimido. Al transferir al público los medios de producción artística, Boal pasó a investigar procesos en los cuales personas comunes se convirtieran en autoras de su propia experiencia estética.

En 1971, sin embargo, Augusto Boal fue secuestrado y encarcelado por la dictadura militar. Fue sometido a torturas e interrogatorios sistemáticos, y mantenido en aislamiento durante un mes en el Departamento de Orden Político y Social (DOPS), la policía política instaurada por la dictadura, y luego en la cárcel Tiradentes, en São Paulo, por otros dos meses. Ese mismo año, Boal partió al exilio forzado, viviendo fuera de Brasil durante quince años. El Teatro del Oprimido fue gestado, por lo tanto, mientras Boal se encontraba en tránsito, durante su exilio de 1971 a 1986, y de ese modo atravesó fronteras y distintos regímenes políticos.³

* Clara de Andrade es actriz, investigadora y profesora de teatro; actualmente se encuentra desarrollando su Posdoctorado en el Programa de Posgrado en Artes Escénicas (PPGAC) de la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (UNIRIO), con una beca de la FAPERJ. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3554-0758> clara.and@gmail.com

1 Este texto fue publicado originalmente en francés con el título "Le Théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal : de l'exil aux réseaux transnationaux" como capítulo del libro **Le théâtre face aux dictatures: luttes, traces, mémoires – Argentine, Brésil, Chili** (París: Les Solitaires Intempestifs, 2022), con HAMIDI, Bérénice Hamidi y Alexandra Moreira Da Silva como editoras.

2 El director y autor José Renato, después de experimentar con el formato arena como estudiante en la Escuela de Arte Dramático de San Pablo, basó su investigación en el libro de Margo Jones, **Theatre-in-the round** (1951), que había sido traído de Estados Unidos por el crítico Décio de Almeida Prado. A partir de esta experiencia, Zé Renato fundó, en 1953, el Teatro de Arena de São Paulo, profundizando en su investigación sobre el formato arena, primero con repertorio extranjero y, después, con la inauguración de una dramaturgia brasileña.

Así como el *Teatro-Jornal* (Teatro-Noticiero) fue creado como una alternativa frente al recrudecimiento de la censura en Brasil, las propuestas de Boal para transformar radicalmente la relación entre actor y espectador también surgieron como una respuesta estética y política al autoritarismo que azotaba al continente latinoamericano. El desarrollo inicial del método siguió, por lo tanto, la trayectoria del exilio de Boal en América Latina. Al llegar a la Argentina, que entonces vivía la situación

3 Clara de Andrade, **O exílio de Augusto Boal: reflexões sobre um teatro sem fronteiras**, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2014.

encubierta de una "dictadura democrática",⁴ Boal experimentó el *Teatro Invisível* (Teatro Invisible) con un grupo de actores de Buenos Aires. Luego, en Perú, al participar en un programa de alfabetización popular inspirado en Paulo Freire, dirigido a personas de distintas raíces indígenas que hablaban múltiples lenguas, Boal investigó la comunicación no verbal creando el *Teatro-Imagen* (Teatro-Imagen). También en Perú, el teatrista dice haber "descubierto"⁵ el *Teatro-Fórum* (Teatro-Foro), la modalidad del Teatro del Oprimido que más se difundió en el mundo, en la cual, frente a una escena de opresión, el espectador entra en escena y se convierte también en actor, o como decía Boal, en *espect-actor*.

En el exilio europeo, después de un período en Portugal, Boal se dirigió a Francia, donde desarrolló las técnicas de opresión interiorizada del sujeto, *Le Flic dans la tête* (El policía en la cabeza) y *L'Arc-en-ciel du désir* (El arcoíris del deseo),⁶ y donde hubo una mayor sistematización y difusión de su método. Desde Francia, el Teatro del Oprimido se extendió a países de África y Asia. Sólo entonces el método volvió al Brasil de la redemocratización, cuando Boal pudo desarrollar el Teatro Legislativo.

Teatro del Oprimido en Francia: el punto de partida⁷

Augusto Boal llegó a Francia en un momento de plena efervescencia cultural en el contexto posterior a Mayo del 68. Su presencia y la publicación de su libro **Teatro do Oprimido** en francés (1977) generaron un intenso debate de ideas sobre la aplicabilidad y adaptación del método a nuevos países. Durante su exilio en París, toda una generación de artistas teatrales, intelectuales y pedagogos se reunió en torno al teatrero y formó el primer núcleo de investigación y práctica del Teatro del Oprimido: el *Groupe Boal* (Grupo Boal). Ante la rápida propagación de las técnicas, este núcleo original se enfrentó de inmediato con la necesidad de fundar un centro de referencia del método.

4 Augusto Boal, **Hamlet e o Filho do Padeiro: Memórias imaginadas**, Rio de Janeiro, Record, 2000, p. 291. Se refiere al período de gobierno militar comandado por Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973) (nota de las editoras).

5 *Ibidem*, p. 197.

6 Mientras vivía en Francia, Boal abrió un nuevo frente para el Teatro del Oprimido desde un punto de vista que tomaba al sujeto como punto de referencia. Este giro amplió la perspectiva que el teatrista había desarrollado en su exilio en América Latina, en la que las opresiones se habían identificado con factores políticos y sociales externos en el contexto de régimes autoritarios. Este nuevo conjunto de técnicas del método, que inicialmente se denominó *Le Flic dans la tête* (El policía en la cabeza), se amplió posteriormente y se llamó *Arc-en-ciel du désir* (El arco iris del deseo) en el libro **Méthode Boal de théâtre et de thérapie: L'arc-en-ciel du désir** (1990).

7 Analizo el desarrollo transnacional del Teatro del Oprimido desde Francia en mi tesis, titulada : **Teatro do Oprimido de Augusto Boal na França: transformações locais e expansão transnacional** (en prensa).

El *Centre d'étude et de diffusion des techniques actives d'expression – Méthodes Boal* (Centro de estudio y difusión de técnicas de expresión activa – Métodos Boal, CEDITADE), fue fundado en 1979 como una asociación no gubernamental, funcionó como estudio de creación, reflexión y adaptación del método, al mismo tiempo que actuaba como eje difusor de las técnicas. Este movimiento de transformación del método de Boal fue registrado en los **Bulletins du Théâtre de l'Oprimé** (Boletines del Teatro del Oprimido) —publicaciones de este núcleo pionero del Teatro del Oprimido en Europa que incluían artículos inéditos de Augusto Boal y sus colaboradores, así como relatos de nuevos practicantes de Alemania, Bélgica, Canadá y Brasil—. Al promover el intercambio de información entre grupos de distintos países, el boletín parisino se convirtió en una herramienta para la circulación del método. El esfuerzo del Centro de París por fomentar la publicación de estos boletines contribuyó así a la formación inicial de una red internacional de practicantes.⁸

En esa época, el autor y crítico Émile Copfermann, editor de los libros de Boal en Francia, fue una figura clave en la introducción del Teatro del Oprimido al público francés. Además de haber sido el responsable inicial de la edición de los **Bulletins**, el escritor presentó el trabajo de Boal al ámbito artístico-intelectual y restableció vínculos cada vez más sólidos con figuras influyentes como Jack Lang, quien pronto se convertiría en ministro de Cultura durante el gobierno de François Mitterrand.

Hasta ese momento, los integrantes del *Groupe Boal* combinaban sus experiencias con el Teatro del Oprimido en distintos campos de intervención en Francia con la búsqueda de formas diversas de sustento económico. El grupo llegó a experimentar el teatro-foro por pedido de empresas como *Air France*. Sin embargo, este tipo de intervención no fue considerado como Teatro del Oprimido por el propio Boal ni por sus seguidores. Otra forma de sustento explorada por el grupo de París fue la inserción del Teatro del Oprimido en el circuito institucional del teatro de arte francés, promoviendo temporadas de espectáculos-foro en salas teatrales, con cobro habitual de entradas.⁹

En medio de estas tentativas, un cambio en el contexto francés durante los años 80 favoreció la adaptación del grupo a modos de producción vinculados a políticas de desarrollo social. El apoyo de las políticas estatales del gobierno socialista de François Mitterrand fue determinante para la institucionalización y difusión del Teatro del Oprimido.

8 Clara de Andrade, **Teatro do Oprimido de Augusto Boal na França: transformações locais e expansão transnacional. Tese (Doutorado em Artes Cênicas)**, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

9 CEDITADE, Théâtre de l'opprimé direction Augusto Boal: Enjeux la vie - spectacles forum [Spécial encarte – Programme], en **Théâtre de l'opprimé**, París, nº 8, diciembre de 1982.



El método Boal llegó a Francia precisamente en el momento en que las políticas públicas para el teatro transitaban de la noción de "democratización del arte" hacia la idea de la cultura como "desarrollo social"¹⁰. Ante la dificultad de resolver conflictos políticos y étnicos, el Estado francés comenzó a movilizar la cultura como herramienta de mediación social¹¹. Así, el Teatro del Oprimido empezó a aplicarse en comunidades locales y centros sociales en toda Francia. El método cobró aún más fuerza bajo esta nueva y creciente noción de cultura: la de democracia cultural y la de cultura como desarrollo social. De este modo, el Centro de Teatro del Oprimido de París/ *Groupe Boal* pudo beneficiarse ampliamente de las nuevas políticas culturales francesas. Este factor aceleró tanto el proceso de institucionalización del método como la profesionalización de sus practicantes.

Al trasladarse al campo de la acción política local, el Teatro del Oprimido alcanzó un nivel institucional sin retorno. Adaptando las técnicas a sus realidades culturales locales, nuevos practicantes comenzaron a realizar teatro-foro por su cuenta, con los grupos sociales de sus propias ciudades. Esta dinámica de apropiación y, al mismo tiempo, difusión de las técnicas contribuyó a numerosos experimentos del método en otros países europeos, multiplicando exponencialmente el número de practicantes del Teatro del Oprimido. La experiencia multicultural con grupos excluidos en Francia también preparó al método para el diálogo con las más diversas culturas con las que se encontraría en su camino hacia la internacionalización¹².

Los proyectos y las expediciones iniciales del núcleo parisino fortalecieron las bases para una difusión cada vez mayor de las técnicas, que se difundieron a través de talleres impartidos por Boal y los miembros del Centro de París. De 1979 a 1984, estos talleres se realizaron en varios países europeos y también en territorios como la Isla de la Reunión, así como en países de otros continentes como Canadá, en América del Norte, y Brasil, en América del Sur.

En la década siguiente, la disolución del Centro de París dio lugar a nuevos grupos independientes, contribuyendo a una difusión cada vez más autónoma del método. Además, desde finales de los años 70, las traducciones de los libros de Augusto Boal al francés, al inglés y luego a varios idiomas, hicieron que el Teatro del Oprimido se extendiera geográficamente por toda Europa y a países de África y Asia que Boal y los franceses aún no habían visitado.

10 Daniel Urrutiaguer, *Les mondes du théâtre: désenchantement politique et économie des conventions*, París, L' Harmattan, 2014, p. 155.

11 Guy Saez, "Les progrès du partenariat : les villes entrent dans le jeu", en Robert Abirached y Lucien Attoun (orgs.), *La décentralisation théâtrale: 1969-1981. Vol. 4. Le temps des incertitudes*, Arles: Actes Sud, 1995, pp. 52-53.

12 Clara de Andrade, *Teatro do Oprimido de Augusto Boal na França...*, op. cit., p. 181.

Frente a esta apertura de horizontes, un viejo destino resurgió como posibilidad concreta para la implementación del Teatro del Oprimido: Brasil.

Teatro del Oprimido en el Brasil de la redemocratización

En 1982, en un coloquio sobre socialismo y cultura en París, Boal fue invitado por el antropólogo Darcy Ribeiro a realizar un proyecto en las escuelas públicas de Río de Janeiro, inspirado en la experiencia que el teatrero venía realizando de Teatro del Oprimido en el campo de la educación, en Francia. El antropólogo era el entonces secretario de Educación y Cultura del recién electo gobernador Leonel Brizola —ambos, junto con Boal, formaban parte de la misma generación de exiliados políticos brasileños que ese año, finalmente, regresaron a la vida pública—. No fue sino hasta 1986, con el regreso definitivo de Augusto Boal a Brasil y a Río de Janeiro, su ciudad natal, tras quince años de exilio, que se pudo poner en marcha el proyecto de la Fábrica de Teatro Popular. El proyecto se inscribía en el contexto de apertura y redemocratización de Brasil: era el retorno de los exiliados, la retoma de las agendas de izquierda y la posibilidad de implementar políticas democratizadoras.

Así como el Teatro del Oprimido en Francia se había aplicado en escuelas y centros sociales como animación sociocultural, el proyecto de Río también formó animadores que trabajaron con el método teatral en el sistema de educación pública. Esta visión de la animación sociocultural fue influenciada por las políticas culturales francesas y por la noción de democracia cultural. A partir de esta experiencia nació el primer núcleo de practicantes del Teatro del Oprimido en Brasil. Luego de un intercambio y contacto con la aplicación del método en Francia y los Países Bajos, el núcleo brasileño decidió fundar, en 1986, el *Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro* (Centro para el Teatro del Oprimido de Río de Janeiro, CTO-Rio), dirigido por Augusto Boal.¹³

A pesar de estos aspectos positivos del regreso de su obra en Brasil, Boal tuvo dificultades para reintegrarse al ambiente teatral brasileño a su llegada al país al enfrentarse a un complejo juego de fuerzas en el campo de las políticas culturales en el período posterior a la dictadura. En Brasil, en la década de 1980, todavía bajo los vestigios de la dictadura militar, la condición de Boal, identificado con la izquierda histórica y que regresaba del exilio después del éxito internacional, le dificultó retomar su exitosa carrera como director en el ámbito del teatro convencional. El rechazo de la sociedad brasileña posterior a la dictadura a todas

13 Cfr. CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO, "CTO 30 anos: da Fábrica de Teatro Popular ao Centro de Teatro do Oprimido", en *Metaxis*, Río de Janeiro, n° 8, 2016, pp. 9-18.

las formas de injerencia estatal en la cultura hizo que Boal, director de espectáculos, no encontrara su lugar en el *métier* del teatro de arte en la década de 1980. Esta dificultad de reinserción se acentuó por la inconformidad de las ideas de Boal con el nuevo esquema de legitimación del *marketing cultural* en auge en Brasil en ese momento.¹⁴

En la década de 1990, durante el "mandato político-teatral" de Boal como concejal de la ciudad de Río, el teatrero y sus nuevos colaboradores desarrollaron una forma innovadora de utilizar el Teatro del Oprimido: el Teatro Legislativo. En la nueva modalidad del método, el foro-teatro comenzó a actuar como herramienta para la democratización radical de la política institucional, a través de la participación directa de los ciudadanos en el proceso de formulación de leyes. Durante este período, a partir de núcleos comunitarios, se formaron varios grupos de Teatro del Oprimido y se aprobaron trece proyectos como leyes municipales a través de las acciones del Teatro Legislativo.

Al adaptarse al contexto brasileño de la Nueva República y contribuir al fortalecimiento de la democracia aún reciente en el país, el método encontró otra forma de acción, esta vez en la política legislativa. Esta contribución del núcleo carioca se sumó a las otras modalidades del Teatro del Oprimido y se extendió rápidamente por todo Brasil y el mundo. Al mismo tiempo, la experiencia de participación directa en la formulación de leyes impulsó a Boal y a su núcleo a actuar intensamente en el movimiento de democratización de las políticas culturales en Brasil.

Teatro del Oprimido y políticas por la democracia en Brasil

A partir de 2004, un cambio en el campo de las políticas culturales en Brasil contribuyó significativamente a la institucionalización y expansión transnacional del Teatro del Oprimido. El Programa Cultura Viva¹⁵ fue implementado durante el gobierno de Luiz Inácio Lula da Silva y se basó en el mismo concepto francés de democracia cultural. El programa permitió el fortalecimiento de alianzas del CTO-Rio con movimientos sociales como el *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra* (Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra, MST), y generó una difusión aún mayor del Teatro del Oprimido tanto en Brasil, a través de la red nacional de los Puntos de Cultura, como en varias provincias de África, mediante proyectos internacionales de multiplicación del método.

14 Cfr. Clara de Andrade, **O exílio de Augusto Boal...**, op. cit.

15 Se trata de un programa a través del cual iniciativas culturales que ya se estaban llevando a cabo sin ningún tipo de apoyo pudieron recibir una pequeña subvención por parte del gobierno, así como un sello que las legitimaba como "Puntos de Cultura".

A través de estos proyectos, el colectivo concretó la expansión internacional del Teatro del Oprimido hacia cuatro países del continente africano: Angola, Guinea-Bisáu, Mozambique y Senegal. En este intercambio, Brasil exportó tanto una tecnología social, el Teatro del Oprimido, como una nueva forma de política cultural que favorecía su multiplicación. Ambos circularon transnacionalmente, de Brasil hacia África, y luego hacia países de América Latina.

Con los recortes drásticos realizados en el área de cultura desde 2019 por el entonces gobierno de extrema derecha en Brasil, la supervivencia del CTO frente a esta nueva forma de censura —ejecutada mediante la suspensión de patrocinios artístico-culturales— fue garantizada por el propio desarrollo de los proyectos del grupo. Esto permitió al Teatro del Oprimido acceder a otras fuentes de financiamiento y continuar, aunque con dificultades, realizando su trabajo en Brasil, especialmente en comunidades y favelas de Río.

Desde el exilio hasta las redes transnacionales

En Brasil, el Teatro del Oprimido continuó difundiéndose bajo la misma lógica de expansión iniciada durante el exilio de Augusto Boal en Francia. Tanto en Brasil como en Francia, la expansión se realizó inicialmente a partir de los Centros de Teatro del Oprimido, cuyas actividades fueron posibles gracias a la adaptación del método a las políticas de democracia cultural. A partir de esta adaptación y de la contribución directa del Teatro del Oprimido al campo del Teatro para el Desarrollo, Boal encontró los medios para sistematizar y diseminar su método a escala transnacional.¹⁶

En un movimiento de expansión comparable solo al alcance mundial de los métodos de Stanislavski y Bertolt Brecht, el método de Augusto Boal se propagó de tal manera por el mundo que hoy se practica en los cinco continentes. Este mismo director de teatro que ayudó a llevar a Brasil justamente "el método" de Stanislavski y las ideas de Brecht, es quien permitió que América Latina también pudiera difundir un método teatral al mundo.¹⁷

Generado y desarrollado en el exilio, el Teatro del Oprimido adquirió movilidad y, al mismo tiempo, una apertura metodológica que permitió su circulación en redes transnacionales. Esta capacidad de adaptación está

16 Clara de Andrade y Christopher Balme, "Augusto Boal's transnational networks of the Theatre of the Oppressed", en Christopher Balme y Nic Leonhardt (orgs.), **Developing Theatre in the Global South: Institutions, networks, experts**, Londres, UCL Press, 2024. Disponible en <https://uclpress.co.uk/book/developing-theatre-in-the-global-south/>

17 Para más detalles sobre la trayectoria de Augusto Boal, ver Clara de Andrade, "Boal, Augusto" (2021), en **Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas**, disponible en <https://diccionario.cedinci.org/boal-augusto/>

directamente relacionada con el aspecto modular del método. Tales características del Teatro del Oprimido permitieron que se produjeran intercambios, adaptaciones y contaminaciones con las culturas locales, las tradiciones estéticas y las políticas públicas de los territorios donde se aplicó, lo que posibilitó su supervivencia en los más diversos contextos, territorios geográficos y paisajes culturales¹⁸.

Desde entonces, se han formado diversas redes internacionales del método, agregando grupos y practicantes de diferentes países en Asia, África, Europa y las Américas. A través de estas redes, el Teatro del Oprimido cruza fronteras al circular como herramienta política de activistas, muchas veces con el apoyo de organizaciones internacionales y no gubernamentales que actúan en defensa de los derechos humanos.

[Traducción del portugués al español de Vanessa Teixeira de Oliveira]

Referencias bibliográficas

- Andrade, Clara de, **Teatro do Oprimido de Augusto Boal na França: transformações locais e expansão transnacional**, **Tese (Doutorado em Artes Cênicas)**, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- , **O exílio de Augusto Boal: reflexões sobre um teatro sem fronteiras**, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2014.
- Andrade, Clara de; Balme, Christopher, "Augusto Boal's transnational networks of the Theatre of the Oppressed", en: Balme, Christopher; Leonhardt, Nic (orgs.), **Developing Theatre in the Global South: Institutions, networks, experts**, Londres, UCL Press, 2024. Disponible en <https://uclpress.co.uk/book/developing-theatre-in-the-global-south/>
- Boal, Augusto, **Hamlet e o Filho do Padeiro: memórias imaginadas**, Río de Janeiro, Record, 2000.
- , **Méthode Boal de théâtre et de thérapie: L'arc-en-ciel du désir**, París, Éditions Ramsay, 1990.
- , **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 2º ed. Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.
- CEDITADE, Théâtre de l'opprimé direction Augusto Boal: Enjeux la vie - spectacles forum [Spécial encarte – Programme], en **Théâtre de l'opprimé**, París, n° 8, diciembre de 1982.
- CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO. "CTO 30 anos: da Fábrica de Teatro Popular ao Centro de Teatro do Oprimido", en **Metaxis**, Río de Janeiro, n° 8, 2016, pp. 9-18.
- Hamidi, Bérénice; Moreira da Silva, Alexandra (orgs.), **Le théâtre face aux dictatures: luttes, traces, mémoires – Argentine, Brésil, Chili**, París, Les Solitaires Intempestifs, 2022.

18 Clara de Andrade, **Teatro do Oprimido de Augusto Boal na França...**, op. cit., pp. 217-218.

- Jones, Margo. **Theatre-in-the-Round**, New York and Toronto, Rinehart & Company, Inc, 1951.
- Saez, Guy, "Les progrès du partenariat : les villes entrent dans le jeu ", en Abirached, Robert; Attoun, Lucien (orgs.), **La décentralisation théâtrale : 1969-1981. Vol. 4. Le temps des incertitudes**, Arles, Actes Sud, 1995, pp. 45-61.
- Urrutiaquer, Daniel, **Les mondes du théâtre: désenchantement politique et économie des conventions**, París, L'Harmattan, 2014.

Resumen:

Este trabajo reflexiona sobre cómo el exilio de Augusto Boal y las redes transnacionales del Teatro del Oprimido contribuyeron a su institucionalización y permanencia como una de las metodologías teatrales más practicadas a nivel mundial. La capacidad del método para adaptarse a los más diversos contextos, culturas y, en especial, al campo del desarrollo social, muestra que a través de la difusión del método teatral y la conformación de una red global del Teatro del Oprimido se contribuyó a posicionar ideas de democracia cultural.

Palabras clave: Augusto Boal; Teatro do Oprimido; exilio; transnacionalidad; política cultural.

The Theatre of the Oppressed by Augusto Boal From exile to transnational networks

Abstract:

This work reflects on how Augusto Boal's exile and the transnational networks of the Theatre of the Oppressed contributed to its institutionalization and permanence as one of the most practiced theatrical methodologies worldwide. The ability of the method to adapt to the most diverse contexts, cultures and especially to the social development field demonstrate that, more than just circulating a theatrical method, the global network of the Theatre of the Oppressed reveals itself as a vehicle for the circulation of policies connected to the idea of cultural democracy.

Keywords: Augusto Boal; Theatre of the Oppressed; exile; transnationality; cultural policy.