

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. Bernardo*²

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 incomprensible 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

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",

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, Saggá Editora, 2021, pp. 149-177.

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**, Río 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

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 exhibirá prácticamente en una sola sala de cine ubicada en el barrio de Copacabana.¹⁴

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 crueldad 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/>

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 Universidade 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 Universidade 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.

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 Guarnieri, 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,

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

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, Hirszman buscó insistentemente llevar 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 Hirszman 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 Hirszman 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, Hirszman 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 dismantlar 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, Hirszman 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 *cinemanovistas* 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 Cezar 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, Hirszman 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 Hirszman 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 Hirszman, 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, Hirszman 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 Hirszman 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 quieres, sigue trabajando, haz lo mejor que puedas para que, el día en que haya condiciones reales para decir lo que quieres, 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, Hirszman 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 desafiara la situación autoritaria vivida en Brasil durante la dictadura.

En el caso concreto de Hirszman, 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, Hirszman 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**, Hirszman deseaba no sólo representar al pueblo en la pantalla, sino retomar una

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 fílmicas 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. Hirszman 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), Hirszman 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 teleología 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 sobrevivirían 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

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

19 *Ibidem*, p. 27.

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 García, **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 Universidade de São Paulo (USP), Hirszman 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 Hirszman 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, Hirszman criticará 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 Hirszman 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 Hirszman. 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 Hirszman 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 Hirszman, superar los impases exigía actualizar y recomponer su proyecto de cine popular.

La búsqueda emprendida por Hirszman 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. Ismail Xavier, **O cinema brasileiro moderno**, San Pablo, Paz e Terra, 2001.

22 Cfr. Leon Hirszman, 1973 en cinta de casete localizada en el Archivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, Fondo Leon Hirszman, 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 medimetraje **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 **Rio, carnaval da vida** (Río, carnaval de la vida, 1978) presentó la pluralidad de festividades carnalescas 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**

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 plasmar 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

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 *Estudos Avançados*, Vol. 26, n° 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?**

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 simbióticas, 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

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 Guarnieri, 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 democracia.²⁹

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

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

28 *Ibidem*.

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, n° 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 Heimbürger, 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, Elío; Buarque de Hollanda, Heloisa; 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, incluído 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].