

Artículo publicado en “La trama de la comunicación”, Anuario del Dpto. de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencia Política y RR. II, Universidad Nacional de Rosario.

Comentario para “Todo es Verdad” de Orson Wells¹

Ps. Rosângela Rodrigues de Andrade
Prof. Tit. de Sociología de la Comunicación,
Escuela de Comunicación Social, Facultad de Ciencia Política y RR. II., UNR

CINEMA NOVO Letra: Caetano Veloso
Música: Gilberto Gil

El film quiso decir “yo soy el samba”
La voz del morro rasgó la tela del cine
Visiones de las cosas grandes y pequeñas
Que nos formaron y están formándonos
Todas y muchas: Dios y el Diablo, Vidas Secas, Los Fusiles,
Los rufianes, El Cura y la Señorita, La gran feria, El desafío
Otras conversas, otras conversas sobre los modos de Brasil

La Bossa-Nova pasó la prueba
Nos salvó de la dimensión de eternidad
Aunque aquí abajo “La Vida”, mera “Mitad de nada”
Ni moría ni enfrentaba el problema
Pedía soluciones y explicaciones
Y fue por eso que las imágenes del país de ese cine
Entraron en las palabras de las canciones

Primero fueron aquellas que explicaban
Y la música paraba para pensar
Pero era tan bonito que parase
Que la gente ni quería reclamar
Después fueron las imágenes que asombraban
Y otras palabras ya se querían cantar
De orden de desorden de locura
De alma a media-noche y de industria
Y la tierra entró en transe y
No sertao de Ipanema
En transe es, en el mar del Monte Santo
Y la luz de nuestro canto, y las voces del poema
Necesitaron transformarse tanto

¹ Comentario presentado en el Ciclo de Cine Debate sobre exclusión social organizado por el Departamento Social (EPSS) de la Facultad de Psicología de la UNR. (26/08/96).

Que el samba quiso decir, que el samba quiso decir: yo soy el cine

Ahí el ángel nació, vino el bandido meterorango
Hitler tercer mundo, sin esa araña, hambre de amor
Y el cine dijo: yo quiero ser poema
O más: quiero ser cine y cine-cine
Acosado en el límite de la Garganta del Diablo.
Volver a Atlántida y sobrepasar el eclipse
Matar el huevo y ver la Vera Cruz
Y el samba dice ahora: yo soy la luz
De la lira del delirio, de la emancipación de Xica
De toda la desnudez de India de Flor de Macabéia, de Ala Blanca
Mi nombre es Stelita, es inocencia
Mi nombre es Orson Antonio Vieira Conselheiro de Pixote
Super otro
Quiero ser viejo, de nuevo, de nuevo eterno, quiero ser nuevo de nuevo
Quiero ser gabardina pura y clara yema
Yo soy el samba, viva el cine – viva el cinema nuevo.²

Orson Antonio Vieira Conselheiro Pixote, dice Caetano: es Orson y es Brasil. Así también “Tristes trópicos” es uno de los mejores retratos de Brasil y fue pintado por el antropólogo C. Lévi-Strauss. Quizá algo en común en ambas obras se encuentre en la pasión como motor para la comprensión de la diferencia.

Empecemos señalando que “Todo es verdad” es una película inconclusa, acaso esto se relaciona con el carácter inconcluso de la verdad, y también es una película perdida, excluida. Aquí no se puede dejar de remarcar que una narración sobre la exclusión que pretende historizarla (negros saltando en el carnaval, la vida de los jangadeiros y Bonito) queden excluidos del gran circuito hollywoodense.

Deleuze habla de cierto “nietzscheísmo auténtico o espontáneo en Wells”. “Al elevar la fuerza a la potencia, la vida se libera de las apariencias tanto como la verdad: ni verdadero ni falso, alternativa indecible, sino potencia de lo falso, voluntad decisoria.

Metamorfosis de la verdad. Eso es lo que es el artista, creador de la verdad, pues la verdad no tiene que ser alcanzada, hallada ni reproducida, debe ser creada. No hay otra verdad que la creación de lo nuevo...

El arte es la incesante producción de shapes, relieves y proyecciones. El hombre verídico y el falsario forman parte de la misma cadena...”

Entonces todo es verdad: lo filmado como documental y lo filmado como construcción. Cabe señalar que en la traducción al español: “Es cierto” se encontraría cierta reducción porque podría haber algo que es cierto y algo que es falso. En todo es verdad, lo cierto, la verdad y la falsedad; son verdad.

También, “todo es verdad” es un proyecto truncado, nace en la política de “buenos vecinos” (para el gobierno norteamericano y para un gran estudio) y termina con el

² “Cinema novo” en “Tropicália 2”. La traducción es mía. He tomado como criterio respetar en lo posible los títulos de libros, films que aparecen injertados en la trama de la canción.

empecinamiento de Orson Wells. En el medio aparece cruzado por una aguja e hilo rojo vudú.³

Lo de buenos vecinos funciona hasta que se ven los negros saltando. Esos no son buenos vecinos. Antes de eso hasta el ejército brasileño prestó sus luces para la filmación.

Wells dice: “Filmar el carnaval es como tratar de capturar un huracán”. Comenta que pasó de la queja a la fascinación por el samba.

En este proceso de captación del huracán se une a la protesta popular por la destrucción de la Plaza Once (terreno naturalizado de samba en Río).

Luego su interés por la historia de los jangadeiros, comienza a levantar sospechas. Piénsese en el clima anticomunista que circulaba en E.U.A.

En este momento se va perfilando para Orson Wells su trilogía:

1ª parte - Bonito

2ª parte - carnaval

3ª parte - “cuatro hombres y una balsa”

Pero cuando se inicia la filmación de la 3ª parte “ocurre lo imposible”: Jacaré⁴ muere representando su propio papel en una escena que había sido triunfal. A partir de ahí la determinación de Wells por continuar su filmación convierte a la misma en una odisea, en un viaje homérico, al estilo de lo que pretende narrar.

Los pescadores ubican al film como su única herencia, su único tesoro. ¿Cómo filma Orson Wells esta tercera parte?

Reconstruyendo creativamente el viaje, con actores no actores, con música brasileña de fondo, marcando puntos a través de distintos puertos del nordeste brasileño, inventando lo que era necesario técnicamente para filmar (agujeros en la arena, tarimas para elevar a los actores, etc.) Deteniéndose en cada detalle pequeño de las costumbres y prácticas de los jangadeiros y fundamentalmente recordando y centralizando los rostros. Ya Benjamín veía en el rostro humano “una última trincheras” como resistencia a la masificación, en donde todavía vibraba “por vez postrera el aura”.

Recordemos el rostro de la anciana que representa a la madre de Jacaré, parece concentrar y cristalizar el sufrimiento y a la vez la resistencia de los nordestinos. Esto quizás era lo que pretendía el director: mostrar el sistema feudal que todavía funciona en esta zona de Brasil, pero a través de los surcos de los rostros de la gente que ahí vive.

Dice Deleuze: “Dadme, pues, un cuerpo”: esta es la forma de la invención filosófica. El cuerpo ya no es el obstáculo que separa el pensar de sí, lo que éste debe superar para conseguir pensar; por el contrario, es aquello en lo cual el pensar se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida.

Orson Wells alcanza la vida de los nordestinos.

Para ir finalizando agrego dos breves comentarios:

1- En el Diario de Getulio Vargas (1995), éste anota en el día 15 de noviembre de 1941: “A la tarde en Guanabara, recibo a los jangadeiros cearenses y asisto al desfile de los trabajadores en homenaje a ellos”. Y en pie de página se aclara lo siguiente: “Los cuatro pescadores, luego de navegar 61 días de Fortaleza a Rio en una jangada, fueron a reivindicar a Vargas la extensión de sus derechos como trabajadores, incluyendo jubilación. Serían atendidos con el Decreto-ley 3832 de 18 de diciembre”.

³ Relato de Wells en el que había encontrado su guión clavado por agujas vudú.

⁴ Jacaré: jangadeiro nordestino que viaja a Rio por el mar con sus compañeros a hacer reivindicaciones laborales a Getulio Vargas.

Ahora bien, revisé todo el período de estadía de Orson Wells en Brasil y no hay ninguna mención al mismo, pese a que varios de los días de Getulio terminan (al menos, en la descripción del diario) con: “Luego de cenar, cine”.

2- El diálogo final con Carmen Miranda cuando Orson Wells dice: “Hay mucho más en el samba de lo que pueda identificar una oreja virgen”.

Creo que la oreja de Orson Wells, así como sus ojos fueron perforados por ciertos brillos minúsculos de la música, del día a día brasileños y eso permitió que las clavara en la pantalla, así como el vudú había clavado su aguja sobre su guión.