laFuga

Ana Maria Magalhães

Detrás del milagro de la resurrección de Uirá: um índio em busca de Deus (1973)

Por Elizabeth Ramírez Soto

Tags | **Cinema Novo | Archivo | Historia del cine | Entrevista | Brasil | Italia**

Elizabeth Ramírez Soto es profesora asociada de cine y medios en la Escuela de Artes de laUniversidad de Columbia. Sus áreas de investigación son el cine y la televisión transnacionales,las historias feministas del cine, y el documental. Es autora de (Un)veiling Bodies: A Trajectoryof Chilean Post-Dictatorship Documentary (Legenda, 2019), y coeditora de numerosaspublicaciones, incluyendo el volumen Nomadías: El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento yAngelina Vázquez (Metales Pesados, 2016) y el reciente número de Studies in Spanish & LatinAmerican Cinemas titulado "Guerrilla Archiving: Documents for a Feminist History of LatinAmerican Cinemas." Sus artículos han sido publicados en revistas como FilmQuarterly, Feminist Media Histories, y Jump Cut así como en diversas colecciones de ensayos.Actualmente escribe un libro que se titula Unruly Bedfellows: Latin American filmmakers andEuropean public television during the Cold War.

En junio de 2025, durante la 39ª edición de *Il Cinema Ritrovato*, el glorioso festival dedicado al cine restaurado y de carácter patrimonial que se lleva a cabo en Bolonia cada año, se estrenó la restauración de *Uirá***:** *um índio em busca de Deus* (1973), una coproducción brasileño-italiana prácticamente olvidada. Basada en un importante estudio etnográfico sobre los Ka'apor y dirigida por Gustavo Dahl (1938–2011), más conocido por *O bravo guerreiro* (1968), su primer largometraje, y por su incansable labor como crítico y promotor del Cinema Novo, *Uirá* es una película indigenista protagonizada por la legendaria actriz y también directora, Ana Maria Magalhães, quien estuvo presente en el estreno de la restauración. Tuve la oportunidad de entrevistarla en el café del Cinema Modernissimo, un histórico cine subterráneo recientemente remodelado, que funciona como tal desde 1915. Quería conversar con ella porque hace años que estoy embarcada en la reconstrucción de los fructíferos –aunque muchas veces complicados– diálogos entre cineastas latinoamericanos y la televisión pública europea a partir de los setenta, y que se materializaron en numerosas coproducciones exhibidas en países como Italia, Francia o Inglaterra en medio de las dictaduras y exilios del continente latinoamericano. Magalhães me parecía una testigo privilegiada de esas colaboraciones por su rol de actriz en *Uirá,* debido a que la película formó parte de una serie pionera en este tipo de coproducciones desarrollada para la RAI, la Radiotelevisione Italiana, a principios de los setenta.

La serie, llamada *L'America latina vista dai suoi registi,* fue una ambiciosa iniciativa bajo la producción general de los periodistas italianos Roberto Savio y Alberto Luna, quienes convocaron a un puñado de cineastas latinoamericanos emergentes, pero ya reconocidos en el circuito de los festivales europeos, a dirigir películas sobre la realidad de cada uno de sus países. La lista de seis películas realizadas, emitidas en una franja nocturna durante mayo y junio de 1973 por la RAI, es bastante impresionante y quizás difícil de creer en el contexto actual donde la televisión pública está en peligro de extinción, como lo es en el caso chileno, y en un paisaje global donde las plataformas streaming homogeneizan las producciones audiovisuales de Latinoamérica a pasos inusitados. Vale la pena enumerar las películas coproducidas por la televisión italiana: *Nadie dijo nada* (1971) de Raúl Ruiz, rodada en Chile, *El familiar* (1975) de Octavio Getino y *Los golpes bajos* (1974) de Mario Sábato, ambas realizadas en Argentina, *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade y *Uirá*, las dos filmadas en Brasil, y la película más polémica y reconocida de todo el grupo, *El coraje del pueblo* (1971) de Jorge Sanjinés, rodada en Bolivia. Que estas coproducciones hayan podido concretarse en plena Guerra Fría es, a lo menos, sorprendente. Que *Uirá* haya sobrevivido a la política veleidosa del archivo televisivo, notoriamente efímero, un verdadero milagro. Eso parece en primera instancia. Lo cierto es que hay

un enorme esfuerzo detrás de cada película latinoamericana que se restaura y sobrevive, labor que usualmente es invisibilizada. En el caso de la resurrección de *Uirá*, así como de muchas otras resurrecciones actuales del cine latinoamericano, este milagro tiene nombre de mujer.

Ana Maria Magalhães ha estado vinculado históricamente al Cinema Novo, actuando en emblemáticas películas asociadas al movimiento, como *Como era gostoso o meu francês* (1970) de Nelson Pereira Dos Santos y *A idade da terra* (1980) de Glauber Rocha [1] . Aunque su rostro se asocia principalmente a estas películas, desde el inicio de su carrera se sintió atraída por la dirección. Desde su ópera prima, el documental *Mulheres de cinema* (Mujeres de cine, 1977), considerada la primera en arrojar luz sobre el papel de las actrices en el cine brasileño, ha desarrollado una carrera intermitente como directora, incluyendo un documental de cinco partes sobre el antropólogo Darcy Ribeiro y una hermosa película-tributo *Já que ninguém me tira para dançar* (2022), dedicada a su amiga, la también actriz Leila Diniz, igualmente exhibido en una versión anterior del Cinema Ritrovato.

Decía que me acerqué a Magalhães porque pensaba que era una testigo privilegiada de los vínculos entre la RAI y el cine brasileño, en su rol de actriz. Pero estaba equivocada, porque su rol sobrepasa con creces el de testigo. Como da cuenta esta entrevista, Magalhães, quien además de protagonizar *Uirá* estuvo casada con Gustavo Dahl, pasó de ser actriz y esposa a una "archivista accidental" y guardiana del legado cinematográfico de su exmarido en el largo proceso de restauración detrás de *Uirá* [2] . Para quienes hemos participado de proyectos similares, la historia no oficial del laborioso proceso de restauración detrás de *Uirá* resulta dolorosamente familiar. Tanto la restauración como el estreno de la película en Bolonia fueron posibles gracias a una serie de encuentros azarosos, alianzas estratégicas, nuevas y viejas amistades, así como a la persistencia de una cineasta convencida de la importancia del legado de su exmarido. En esta entrevista con Ana Maria Magalhães conversamos sobre el largo viaje de *Uirá* desde su rodaje en la selva pre-amazónica en 1972, pasando por su desentierro de las bodegas de la RAI, donde el material se encontraba muy deteriorado, hasta su estreno en el prestigioso festival Cinema Ritrovato más de cincuenta años después de su filmación.

ERS: ¿Cómo surgió esta coproducción con la RAI?

AMM: Gustavo tenía muchos amigos en Italia: Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, Gianni Amico. Gianni Amico no estudiaba en el *Centro Sperimentale di Cinematografia*, pero fue su amigo. Paulo César Saraceni – que es brasileño – también estudió en el *Centro Sperimentale* (Centro). Y otro que estudió ahí, pero de otra época, fue Luis Sérgio Person, cuya película *São Paulo Sociedade Anônima* también exhibida aquí [3] . La primera película de Gustavo, *Dança Macabra*, fue su trabajo de fin de curso en el *Centro*. También realizó para la RAI *Il Cinema brasiliano: io e lui* (1970) que es un documental que empezamos a digitalizar para ver si se puede restaurar. No está en buen estado. Pero la Cinemateca Brasileña tiene una copia—no sé si es copia, si es negativo... Nosotros, la familia, ya lo habíamos digitalizado. Y la película también está en el Centro Técnico Audiovisual (CTAv) en Brasil. Hay que comparar todos estos materiales para el proceso de digitalización. En el caso de *Uirá,* lo que pasó fue que el *Centro* iba a restaurar la película, pero luego la RAI prefirió hacerlo ella misma. A la gente del *Centro Sperimentale* -Stefano Della Casa-que conocía a Gustavo desde la época del *Centro,* le gustaba *Uirá*, por eso accedió a reunirse conmigo. Esa conexión de Gustavo con Italia, a través del *Centro* y los estudios de cine, permitió la coproducción con la RAI. Tenía amigos aquí que lo ayudaron.

ERS: Los productores de la serie eran Alberto Luna y Roberto Savio ¿los conoció?

AMM: A Alberto Luna lo conocí. Era muy simpático. Almorzamos en Roma cuando vine, justo después de que Gustavo terminó de montar la película, cuando la película iba ser transmitida por la RAI. Así lo conocí. A Savio no recuerdo si lo conocí. De Alberto Luna sí recuerdo que almorzamos juntos y todo, pero no tengo mucha más información. Sé que ya murió.

ERS: ¿Recuerda si Alberto Luna viajó a Brasil?

AMM: Creo que no. Porque me casé con Gustavo en 1973, justo después de que la película se estrenara en la RAI. Si Alberto Luna hubiera estado allí, lo habría sabido. Me separé de Gustavo en 1980, pero seguimos viviendo juntos hasta 1982. Hasta al menos 1980, que yo sepa, Alberto Luna no estuvo en Brasil.

ERS: ¿Qué siente al ver esta película restaurada después de más de 50 años?

AMM: Fue algo que surgió, una posibilidad. Porque Gustavo quería restaurarla, pero nunca se ocupó de su obra. Y antes de morir, nos vimos en el cumpleaños de nuestro nieto, de nuestro hijo en común. Y él dijo... No, fue incluso antes, cuando dirigía el centro CTAv [4] . Agendé una reunión con él porque quería *re-telecinar* una película mía, mi primera película, *Mulheres de Cinema.* Y entonces él me dijo: "Tú cuidas de tu obra, pero yo no cuidé de la mía." Porque él había llevado *Uirá* de la Cinemateca Brasileña al CTAv para restaurarla, pero nunca lo hizo. Dirigió el CTav y no lo hizo.

Cuando murió en 2011, le dije a nuestros hijos que tenían que ocuparse de eso. Pero mi hijo es ingeniero (João), y mi hija es psicóloga (Catarina), trabaja como consultora para la Organización Mundial de la Salud. No podían. No sabían cómo. Mi hijo mayor, Diogo Dahl, su nombre artístico, porque no es hijo de Gustavo, es hijo de Nelson Pereira dos Santos conmigo— es productor. Pero tiene sus propios proyectos y nunca lo hace. Les insistí, pero no lograron avanzar. Hace dos años, estando en Lisboa, Simona Fina – que dirige el *Fuori Orario* (programa legendario de la RAI dedicado al cine de autor y experimental) – estaba buscando una película de esa serie en la Cinemateca Portuguesa con António Rodrigues, un amigo mío. No sé cuál era. Entonces le comenté a mi amigo de la Cinemateca Portuguesa, que le encanta *Uirá*, y me dijo: "Mira, Simona me llamó y le preguntó si podrías contactarla". Ella aceptó, así que me puse en contacto y le pregunté si podía localizar el negativo en la RAI. Qué podríamos hacer. Ella encontró el negativo. Y entonces me dijo: "Podemos intentar restaurarlo. Podemos hablar con el *Centro Sperimentale*". Así que... primero lo digitalizamos. Se digitalizó en Roma, en la RAI, en 2K. Pero creo que no quedó bien la digitalización, el negativo no estaba limpio, cosas así. Y luego, el año pasado, fuimos al *Centro*, agendamos una reunión para intentar hacer la restauración allí. Y acogieron con mucho cariño esta idea. Mientras tanto, mi hija pagó la digitalización del internegativo y de la copia de *Uirá* en 35mm. Porque originalmente se rodó en 16mm. Ella lo pagó, y entonces yo llevé esos HDs al *Centro*. Después se decidió restaurar en la RAI de Turín, en el laboratorio que tienen allí (en la Direzione Teche-Digitalizzazione, Supporti e Preservazione).

ERS: ¿Trabajaron con el negativo de la Cinemateca Brasileña?

AMM: Trabajamos con el negativo original que estaba aquí, en Roma, que tenía la RAI y que fue digitalizado en 4K en Turín. También trabajamos con ese material en 35mm, la ampliación, que era un internegativo y la copia de 35mm que digitalizamos en Brasil. La copia en 16mm de la RAI era en blanco y negro. Porque la televisión era en blanco y negro. Eso fue un problema. Porque la copia que existía en color, la Cinemateca Brasileña pensó que la película original era en 35mm, y la guardó en un depósito que se inundó. Así que ya no existe. Esas son las dificultades de la restauración. Los materiales, su almacenamiento, el tratamiento de los materiales. El laboratorio de la RAI en Turín realizó esta restauración.

ERS: ¿Y por qué quería restaurar esta película? Porque veo que fue el motor detrás de esta restauración, ¿por qué?

AMM: Porque Gustavo dejó su obra así. Me parecía injusto no restaurarla. Se pudiesen restaurar otras también. Mi hija quería empezar por su primera película de largometraje. Pero yo le dije: "Hay que seguir por donde hay camino. No podemos predeterminar las cosas y después no conseguirlas. Si el camino se abre por aquí, vamos por aquí. Después ya veremos lo demás". Incluso ella pensaba que yo quería restaurarla porque aparezco en la película. Le dije: "No, quiero hacerlo porque es la única oportunidad que tenemos. No habrá otra". Los otros filmes no tuvieron esa oportunidad. Así que había que actuar así.

ERS: Hay que aprovechar la ventana que se abre.

AMM: Exacto. Aprovechar la ventana que se abrió. Y fue bueno porque ella aprendió el camino. Ahora sabe más o menos qué hacer, cómo hacerlo... Eso ayudó. Por eso la restauramos. También creo que era importante porque *Uirá* fue, de todas las películas de Gustavo, la que más tuvo repercusión. Es decir, *Bravo guerreiro* tuvo mucho impacto político en el 1968. Pero *Uirá* ganó la *Margarida de Prata*, un premio importante de la Conferencia Nacional de Obispos de Brasil, porque la película estaba censurada por la dictadura y necesitaba liberarse. A los obispos les gustó y la premiaron. También por la cuestión indígena, que es muy relevante en América latina y Brasil. Porque es un filme sobre la

descolonización, ¿no? Creo que es un filme actual. Mientras que *Bravo guerreiro*, hecha en el 1968, estrenada en el 1969, es más de aquella época. De la lucha política, el sindicalismo, todo eso. Así que creo que *Uirá* era mejor, de más fácil absorción para el público. Es una película accesible para el público, no es difícil de entender. Eso creo.

ERS: Dijo que la película tuvo repercusión, aunque tengo la impresión de que muchas de estas películas hechas para la RAI circularon muy tarde, casi no son conocidas en los países de América Latina, ¿no?

AMM: Sí. En el caso de *Uirá,* se terminó en 1973 y Gustavo luchó mucho para conseguir el dinero para hacer la ampliación. Porque en el cine no se proyectaba en 16mm. Había que ampliarlo a 35mm. Y la ampliación era muy cara. En nuestros laboratorios resultaba carísimo porque todo el material era importado. Todo era americano o japonés, o no sé... El negativo, el positivo... Todo muy costoso. Así que tuvo que asociarse con una productora para que financiaran la ampliación y poder estrenarla. Y además estaba la censura. Así que el 1974 fue un año de mucha lucha: conseguir el dinero, hacer la ampliación, pasar por la censura, hasta que finalmente se estrenó en 1975. Así fue. Ganó un premio en Gramado, un premio especial del jurado. Pero en el *Centro* lo consideran, como me dijo Stefano, una película hermosa. Importante. Y para Simona y Antônio, que trabajan en las Cinematecas, Simona trabajó en la Cinemateca Portuguesa, ellos consideran a *Uíra*, como la última película del Cinema Novo.

ERS: ¿La última película del Cinema Novo?

AMM: Sí, así la consideran. Y no sé si has visto el catálogo. ¿Lo has visto?

ERS: Sí, incluyeron el texto de Glauber Rocha.

AMM: Sí. Glauber escribió sobre la película. [5]

ERS: ¡Sí! ¿Y la película se ha exhibido en la televisión brasileña o circuló principalmente en cines?

AMM: No sabría decirte. Quizás sí. No estoy segura. Porque mi hijo me dio un DVD, pero no puedo confirmarlo, ya que me separé de Gustavo en 1980, 82. Así que no sé qué pasó con su vida después. [6] Bueno, había los hijos, otras cosas... Pero de su vida profesional no... Él fue a CONCINE (Comité del Cine y lo Audiovisual), después a ANCINE (la Agencia Nacional de Cine). También hizo otra película en la que yo participé, pero no conozco los detalles, ¿entiendes? No sabría decirte.

ERS: Volviendo a la relación con los italianos... ¿La persona italiana que estaba en el set era Francesco Tullio Altan?

AMM: Altan era asistente de dirección, gran amigo de Gianni Barcelloni, que también hizo películas con la RAI y de Gianni Amico. Y él estaba viviendo en Brasil, había ido a trabajar en esas producciones italianas y se quedó a vivir un tiempo. Fue asistente de dirección, pero no tenía relación con la coproducción.

ERS: O sea, no tenía conexión directa con la RAI, era más bien una coincidencia por los vínculos ya existentes, de amistad.

AMM: Exacto, de amistad, de identificación, ¿comprendes? Era amigo de Gustavo y se casó con Mara (Chaves), la vestuarista. Nosotras habíamos trabajado juntas antes, en *Como era gostoso o meu francês*. Y Altan conoció a Mara en una de esas películas italianas, una que también se filmó en Paraty. [7] Nosotros rodamos el *Francês* en Paraty y en esa otra película que ella hizo, se conocieron y se casaron. Y siguen juntos hasta hoy. Su hija nació allí, la primera, la única. Nació allá, luego se fueron a Italia y volvieron cuando tenía dos o tres años.

ERS: La RAI también los entrevistó a Altan y a Mara por el reestreno de esta película. [8]

AMM: Pero Altan habló muy poco. Recordaba muy poco, Mara habló más, se recordaba más. Él estuvo bien, durante la presentación de la película en Cinema Ritrovato fue recordando cosas, y luego,

cuando fuimos a cenar, dijo: "Ah, fue bueno, porque casi no recordaba nada, y terminé recordando muchas cosas." Porque ya pasaron más de 50 años, o sea, la persona tampoco se acuerda.

ERS: ¿Mara también presentó la película?

AMM: No, Mara estaba en el público. Pero se emocionó mucho, lloró. Y Simona Fina también estaba, acompañó todo el proceso, y programó la película en *Fuori Orario*.

ERS: ¿Usted acompaño a Gustavo aquí cuando el vino a montar?

AMM: No, él vino a montar y se quedó en casa de Gianni Amico. Fueron muchos meses de montaje. Habíamos terminado la relación antes de que él viajara a Italia, pero seguimos escribiéndonos. Hasta que un día vine a Roma y volvimos a estar juntos justo cuando la película se estrenó. La vimos en los monitores de la RAI con Bernardo Bertolucci y Gianni Amico. Los cuatro: Gustavo, Bernardo, Gianni y yo. Conversamos, y Gianni censuraba esa escena de Katai: que estaba borracha, que fumaba, que escuchaba música…Le parecía demasiado glamorizado, pero a Bernardo le encantaba, decía que era genial. En el guión original, Katai era más sumisa, siempre detrás de su marido. Cuando filmamos en Maranhão –porque es una historia real–, el actor quiso ir a la biblioteca a revisar periódicos de los años 30 y me pidió que lo acompañara. Yo no quería, prefería la playa, pero fui. Y allí leí sobre ella y vi que era muy distinta a como aparecía en el guión. Porque ella le contó toda la historia a Darcy Ribeiro (gran antropólogo brasilero), pero en la tribu. [9] Darcy no conocía este otro lado suyo de cuando pasaron realmente las cosas: que fumaba, que se reía de los reporteros… Era más libre. Entonces le dije a Gustavo: "Mira, ella no es así, calladita detrás de él. Tenía personalidad. Era una mujer fuerte". A él le gustó la idea y modificó un poco el personaje. Luego fui a ver la película con Darcy Ribeiro cuando vino a Brasil para operarse del cáncer. Estaba exiliado. Los militares lo dejaron volver porque creyeron que moriría en la operación. Pero no murió, así que le asignaron un policía que lo vigilaba: en casa y en la calle. Había un policía en la puerta del edificio. Y otro dentro de la casa, en la sala. Para entonces, Gustavo ya trabajaba en Embrafilme y me dijo: "¿Puedes ir tú con Darcy a ver la película en la Cinemateca del Museo de Arte Moderno? Yo estoy trabajando y no puedo salir". Así que fuimos solo Darcy, el policía y yo. Los tres solos viendo la película. Cuando terminó, pensé: "Darcy se enojará por los cambios en el personaje". Pero al encenderse las luces – yo estaba muerta de miedo– él dijo: "Usted cambió todo, ¿sí? Me encantó. Me encantó muchísimo. Así es el feminismo…" y siguió hablando un montón. Desde entonces le tomé cariño, e incluso hice una serie sobre Darcy Ribeiro: *O Brasil de Darcy Ribeiro* (2014).

ERS: Esa voz en primera persona que narra… ¿Estaba pensada desde el principio? ¿Siempre estuvo pensado incluirla en la película o se agregó luego? ¿Cómo fue el proceso con esa voz?

AMM: El sonido se graba después, pero ya estaba planeado. Porque fue ella quien le contó la historia a Darcy (Katai). No quedó nadie más: todos murieron. Los hijos desaparecieron – uno murió, los dos se perdieron–. Él se suicidó, sólo quedó ella, ella fue quien le contó a Darcy. Y por eso su voz narra: porque fue su testimonio. Cuando llegué a Italia, antes del estreno, quisieron que grabara la narración en italiano – preferían mi voz a la de la chica italiana –. Pero era mi primera vez en Italia, no hablaba el idioma. Hice la prueba, pero había dos palabras que no podía pronunciar bien. Optaron por la italiana. Con dos semanas más de práctica, lo habría logrado. ¡Acababa de llegar! Al día siguiente me dijeron: *"Ven al estudio, les va a gustar tu voz"*. Yo, entusiasmada, acepté. Ahora, al ver la película, mi voz suena muy joven… demasiado joven.

ERS: Pero bonita, preciosa.

AMM: Ah, pero me parece muy juvenil. Dios, demasiado joven.

ERS: ¿Cuántos años tenía? ¿22?

AMM: 22.

ERS: Era una niña. Cuando dijo que le pidieron hacer la voz en off… ¿quiénes fueron exactamente?

AMM: La RAI.

ERS: ¿Pero quiénes? ¿Recuerda?

AMM: Fue Gustavo quien me dijo: "La gente de la RAI prefiere tu voz" – porque supieron que yo había venido a Italia – "y preguntaron si podrías hacer una prueba". Yo dije: "Puedo ir al estudio". Yo ya había doblado muchas películas en Brasil. Empecé en el cine a los 15 años, así que hice de todo: doblaje para cine –no para televisión–. Era muy buena doblando. Siempre lo fui. Para mis propias películas donde actuaba, y para otras donde no. Como era buena doblando actrices, a veces me llamaban cuando había problemas con el audio original o no se entendía el diálogo. Sabía leer labios y todo eso. Tenía mucha experiencia en doblaje, siempre me gustó el doblaje. Es como conducir: necesitas reflejos. Incluso dirigí el doblaje de una película de Saraceni [10] , porque había grabado todo en una cinta cassette y no se escuchaba nada. Yo doblaba, dirigía y verificaba si coincidía con lo que se suponía que decían, porque cambiaban el texto yno podíamos comprobar, no era más como estaba en el guión. Así que ayudé, dirigí ese doblaje para él. Era asistente de montaje, pero terminé dirigiendo el doblaje porque el montajista tenía otros compromisos y no quería dirigir el doblaje así que dijo: "Ana, tú dirígelo, tú sabes". Así que cuando llegué aquí dos años después y me lo pidieron, para mí era algo natural, no había problema. Lo difícil era el italiano, no tenía suficiente práctica para hablarlo. Llegas a Italia y ya tienes un texto que debes leer y hablar tal cual. Hasta hoy recuerdo que decía *"la storia"*, y yo decía *"la historia"*, pero tenía que ser *"la storia"*... No me salía...*guerriero*. Esa palabra era complicada para mí. Salía del estudio diciendo *"gûerreiro, guerreiro"* (risas). Al final no lo hice.

ERS: ¿Y por qué dijo que el proceso de montaje aquí tomó tanto tiempo?

AMM: Porque terminamos de filmar en diciembre de 1972. Luego vinieron Navidad, Año Nuevo, y en 1973 Gustavo vino aquí. Yo llegué en mayo, cuando él ya había terminado el montaje y la película estaba por estrenarse en la televisión. Fue entre mayo y junio, así que en realidad el montaje no tomó tanto. Pero en Brasil, cuando hizo la ampliación, remontó algunas partes. Por eso guié al equipo de restauración: el negativo no se vía igual ni al positivo en 35mm ni al internegativo.

ERS: O sea, ¿las versiones que mostró la RAI y las que circularon en Brasil eran diferentes?

AMM: La RAI cortó 20 minutos para la transmisión. El negativo conservaba esos 20 minutos, pero al llegar a Brasil, Gustavo quiso ajustar detalles del montaje. Había cortes pequeños –en esta escena, en aquella–. El final era un poco distinto. Cambios mínimos, pero existían. Les dije que siguieran la versión en 35mm porque era la última edición de Gustavo, para bien o mal. Porque claro, si estás en un país extranjero, y a veces tienes la presión del tiempo, tienes que terminar, tienes que entregar la película. Después vas, miras, piensas, ves la película en casa, en tu país, y cuando vas a hacer la ampliación siempre hay un ajuste u otro que quieres hacer. Piensas: "Esto quedaría mejor cortado aquí". Pequeños ajustes. La banda, por ejemplo. Esa parte donde toca la banda, la recortó un poco. Nada significativo. Y el final, en que el que el protagonista de *Uirá* vuelve a salir del río después de que se ahoga. Los italianos no lo entendían, pero yo insistí: "Háganlo como está en la película". Por eso se incluyó también al editor brasileño en los créditos. Entonces, ¿por qué? Porque, aunque ya estaba montada, él quiso hacer algunos ajustes finales, esos pequeños retoques que siempre se hacen al final. Y así fue: llegó allí, cuando puso el material en la moviola, quiso hacer algunos cambios. Son muy pocos, pero existen.

ERS: O sea, el montaje en la RAI estuvo a cargo de una mujer llamada Emma Menenti, y en Brasil, esta otra persona...

AMM: Gilberto Santeiro, sí. Pero no es que él cambiara el montaje, el montaje es el mismo.

ERS: No es que los editores hayan trabajado juntos.

AMM: No.

ERS: Emma Menenti trabajó aquí y Santeiro en Brasil.

AMM: Exacto, y ni siquiera hubo cambios. Lo que hicieron fueron ajustes mínimos, cosas muy pequeñas. Recuerdo lo de la banda y también el final que cambió. Una cosa u otra que él

consideró mejor.

ERS: ¿Y cómo fue la relación con Emma Menenti?

AMM: Fue buena, creo que se llevaban bien. Gustavo era montajista, así que el montaje no era un problema para él.

ERS: Y cuando mencionas que la RAI cortó 20 minutos, ¿por qué?

AMM: Eso no sé por qué. Quizás por la televisión, el horario, la transmisión, no lo sé.

ERS: ¿Y no sabes si Gustavo dijo algo, no reclamó?

AMM: Solo me enteré ahora.

ERS: ¿Y de él, entonces, no supo de algún tipo de tensión con la RAI?

AMM: Bueno, tensiones con la televisión siempre las hay, ¿no? No diré que no, porque seguramente las hubo. Pero tampoco sabría decirte con exactitud qué o si realmente ocurrieron. Creo que todo cineasta termina teniendo tensiones con la televisión. Porque la televisión tiene sus exigencias, sus cosas...

ERS: ¿Pero este proyecto surgió de la RAI? ¿O Gustavo lo vendió después a la RAI?

AMM: No, Gustavo abrió la posibilidad de hacer este cine latinoamericano con la RAI y presentó esta historia. Fue aprobada porque era un relato de un antropólogo importante –Darcy Ribeiro–, una buena historia, con un guión sólido. Así que la RAI se sumó. Pero la RAI aportó algo como 100 mil dólares, algo así. Hoy, si lo ves, era un presupuesto ridículo. Un presupuesto minúsculo. Éramos un equipo mínimo, mínimo. En la tribu ni siquiera había asistente de cámara. Muy poca gente, trabajando con ese presupuesto. Luego el montaje se hizo en Italia. Así que la RAI se sumó con el montaje. Así que no había un representante de la RAI. Había un contrato con Savio, que reclutaba a los directores.

ERS: O sea, ¿esto da la impresión de que tenían plena libertad en terreno?

AMM: La tenían. Pero al llegar al montaje, creo que ahí... bueno, no sé. Ahí ya tenían más control, porque montabas en la RAI, doblabas en la RAI, hacías sonido, mezcla. Toda la postproducción, ¿no? Luego Gustavo tomó el material y lo llevó a Brasil para ampliarlo y poder estrenarlo en cines. De otro modo, no hubiera podido.

ERS: Pero, o sea, también me dices que quienes dieron feedback en la primera proyección fueron Bertolucci y Gianni Amico, pero ellos no trabajaban para la serie de la RAI...

AMM: No, eran amigos de Gustavo. Gustavo quería mostrarles la película a sus amigos. Bernardo estudió con Gustavo en el *Centro*. Fueron compañeros. Gianni era muy amigo suyo, tanto que Gustavo se hospedaba en su casa. Solo se mudó al hotel cuando yo llegué, porque viajé con mi hijo, que era un bebé de un año. Nos quedamos en un hotel hasta que me fui, luego él volvió a casa de Gianni. Era muy cercano, quería que sus amigos la vieran. Porque aquí no se estrenaría en cines.

ERS: ¿Pensaban hacer una película para el público italiano? ¿Consideraban, ya que el dinero venía de Italia, dirigirse a ese público?

AMM: No, porque la película pertenece a la RAI en todo territorio italiano. Era de la RAI para festivales, cines, televisión, todo en Italia. 100% de la RAI por toda la vida. No teníamos derechos allí. Pero Gustavo no pensaba en un público italiano. En esa época no pensábamos en eso, en para qué público era. Al menos en Brasil no se hacía, en Estados Unidos sí. Pero en Brasil, en América Latina, no existía eso de pensar en un "público objetivo". Esto es un invento. Eso de "público objetivo" es pura invención. No existe público objetivo. Hacíamos cine con la verdad que teníamos. Era algo que nos interesaba, que era bueno. Y funcionó. Ganó un premio en el Festival de Gramado, premio especial del jurado, yo gané como actriz...Fue un proyecto exitoso, ¿no? Porque la película sigue ahí, no ha envejecido, creo.

ERS: Y usted, ¿qué planes tienes ahora con esta película?

AMM: Los planes son llevarla a Brasil y, eventualmente... estrenarla allí. Hoy se estrenan películas restauradas. Ese es el plan. Es como una puerta para restaurar la obra de Gustavo, ¿entiendes? Y después continuar con sus otras películas. También hay un libro, que tiene artículos de él, Tania Leite editó un libro.[11] Así que hay cosas de Gustavo que siguen ocurriendo.

En esa época, los indígenas no tenían acceso a cámaras, nada. Nosotros hacíamos cine sobre ellos. Hoy hacen su propio cine, pero este filme es querido por las comunidades indígenas. Porque entonces no existía eso. Cuando mostraron *Como era gostoso o meu francés* y *Uirá*, en Brasilia, en un homenaje a Washington Novaes –un hombre brillante, secretario de medio ambiente–, había muchas mujeres indígenas en la ceremonia. Y me dijeron: *"Esa ahí nos interpreta muy bien"*. El mejor elogio que podría recibir.

ERS: Usted habla tupí en la película. ¿Tuvieron que aprender ese idioma?

AMM: Aprender, memorizar, estudiar cómo lo hablan. En *O Francês* también, el texto era enorme. Había una escena de tres días enteros de filmación. Tenías que memorizar en tupí y además entender el significado, porque si solo lo pronuncias sin saber qué dices, no sirve. Tuve que hacerlo, y en la aldea de *Uirá* aprendí mucho. Ya intuía cosas del tupí porque en 1967, cuando protagonizaba una película no indígena pero filmada cerca del Pantanal, conocí una aldea cercana. Me hice muy amiga de un indígena, jugábamos damas y él siempre ganaba. Teníamos 16 o 17 años. Él me llevó a una aldea muy empobrecida y me explicó que entonces los hombres y mujeres hablaban dialectos distintos. Me parecía extraño, porque cuando hablábamos él me enseñaba la voz, la forma de hablar de los hombres. Y que, si yo hablase así, notarían el error, porque los hombres hablan de una manera y las mujeres de otra. Así que los escuchaba hablar y memoricé. Para *O Francês*, intenté reproducir esa musicalidad, aquella cosa del ellos, pero no tenía la pronunciación correcta porque nadie me entrenó. Cuando fui para la tribu de *Uíra*, intenté ir más allá, porque, por ejemplo, *katú* significa algo hermoso, *katúim* algo malo. El sonido lleva parte del significado.

ERS: Tanto en la versión transmitida por la RAI como en esta versión restaurada, no se traducen ni subtitulan los diálogos en tupí. ¿Era una decisión deliberada? ¿Algo que Dahl quería?

AMM: Era una decisión de Gustavo, lo discutimos. Y creo que funcionó. Porque esta película no era como *O Francês*. En *O Francês* no había brasileños, solo franceses o indígenas, así que necesitaba traducción. Pero aquí se comprende con las imágenes. Cuando Simona (Fina) mencionó que el equipo de Turín quería subtítulos, le dije: "No, porque se comprende lo que pasa con las imágenes". Como cuando empiezan a mover la hamaca. Bueno, es obvio. Hubo un momento en que ella preguntó: "¿Qué dice? ¿Guajá?". "No, dice Guajá y escupe." Los Guajá eran una tribu enemiga. Cuando escupe, Gustavo deja claro en la película que son los Ka'apor, porque son rivales. Son cosas que el público no necesita...

ERS: Se entiende con la imagen.

AMM: Exacto. Se comprende.

ERS: Otra pregunta más específica: en la película aparecen indígenas de la tribu. Los hijos de ustedes en la película, ¿son indígenas también?

AMM: No, son locales de São Luís. João, el niño, era muy inteligente. Lo llamábamos *Gurú* porque aprendió a usar el arco y la flecha con los indígenas — se le ve matando al pescado en la película. Era increíble: todo lo que hacía era genial, participativo sin ser molesto. Un niño especial. Vendía periódicos en la calle. Gustavo y yo íbamos a veces a un hotel en el centro a comprar periódicos, y él nos los vendía. Un día Gustavo dijo: "Este chico podría estar en la película". João fue un colaborador maravilloso. Una gran persona. Le decíamos "João, nuestro Gurú". Era genial.

ERS: ¿Y le mostraron la película a la tribu? ¿O nunca la exhibieron allí?

AMM: No, allí no había cómo... Esa tribu quedaba muy lejos, en la selva pre-amazónica, realmente muy lejos. Mira, tomamos un coche, del coche pasamos a una canoa, de la canoa dormimos en la

selva, caminamos, dormimos en la selva, y luego caminamos más hasta llegar allí. O si no, se hacía el trayecto de regreso directamente, desde las seis de la mañana hasta las ocho de la noche caminando. Así que no se puede llevar equipo para mostrar. ¿Entiendes?

ERS: ¿Y ahora cree que sería bueno mostrarles la película?

AMM: Sería genial, pero no sé cómo hacerlo. Ni siquiera sé cómo estarán ahora, muchos probablemente hayan muerto. No sé si esa aldea sigue existiendo, cómo estará…Por ejemplo, ese muchacho con quien jugaba damas cerca del Pantanal… Hablé con indígenas que lo conocen. Decían "Urá-Urá" (era el nombre del chico). Y yo: "Mándenle un abrazo". Éramos muy amigos, adolescentes. Tengo incluso fotos con él. Pero él ya era más "civilizado", vivía cerca de Goiás, cerca de Brasilia. Estos otros estaban en un lugar remoto, muy lejos. Recuerdo que al regresar caminamos desde el amanecer, sin parar. Al anochecer oímos ruidos: eran jaguares. Íbamos rápido para no encontrarnos con ellos. Un lugar difícil. Una vez salimos Gustavo y yo, y ni él ni yo sabíamos el camino de vuelta.

ERS: ¿Cómo se llama ese lugar?

AMM: Serra da Desordem. Hay otra película filmada allí, de Andrea Tonacci [12] . Y la tribu son los Ka'apor. Que antiguamente eran caníbales, comían personas. Antes…igual da un poco de miedo.

ERS: ¿Le gustaría decir algo para concluir?

AMM: Fue una aventura. Una aventura muy hermosa. Era muy joven y aprendí mucho de ellos y de su forma de vida. Son socialistas, no usan dinero. Todo es trueque, aunque, como todo ser humano, quieren recibir más que lo que dan. En el trueque, ellos querían recibir más y dar menos. Pero igual me hice amiga de ellos. Al final, cuando me fui, fue muy emocionante, porque nosotros, el equipo, habíamos recibido una manta, una linterna y una hamaca cada uno. Porque teníamos que dormir, y dormíamos sin paredes, era solo el techo encima, las hamacas y la manta, porque hacía mucho frío por la noche. Mucho frío. Y había un recién nacido que lloraba mucho, tosía, ¿sabes? Muy pequeñito, y el padre era muy narcisista. Se miraba al espejo, un chico guapo, pero narcisista. Entonces le di la manta a ese niño, y le dije al padre que no podía usarla él, que era para el bebé, no para él. Le di la linterna al indígena que era el cazador, Capinambi, y le di la hamaca al chamán que canta en la película, el Capitán João. Su hijo estaba jugando con un cuchillo y lo hirió, lo dejó lisiado. Entonces dormía en una hamaca de niño… Así que le di mi hamaca, porque era algo que no iba a llevar a Río. Una hamaca la puedo comprar en cualquier parte, una linterna también, y la manta era de mala calidad. Tengo mejores en casa. ¿Entonces para qué iba a llevarla? Así que fue así: la manta para el bebé, la hamaca para el anciano y la linterna para el cazador. Porque cada uno podía usarlo para su supervivencia, y así lo hice. Y fue muy emocionante cuando le entregué la hamaca al chamán. Pasó un avión. Y él dijo: "Tú vas para allá, ¿verdad?" en el avión, de regreso a Río. Yo le respondí que sí. Entonces él me preguntó: "¿Y nosotros vamos a vernos después?". Y yo dije: "No lo sé…"

Notas

1

Luís Alberto Rocha Melo, "O discurso historiográfico em *Mulheres de cinema*", en *Feminino e plural*, ed. por Karla Hollanda y Marina Cavalcanti Tedesco (Papirus: 2017).

2

Término acuñado por Didi Cheeka. Ver su ensayo "Accidental Archivism: A Necessary Accident." en *Accidental Archivism*, ed. por Stefanie Schulte Strathaus y Vinzenz Hediger (Meson Press, 2023), 65-71.

3

NdE: en la misma versión de Cinema Ritrovato

4

NdE: Dahl estuvo a cargo de esta institución entre 2007 y el 2011, cuando murió

5

Para Rocha: "*Uirá* utiliza con maestría las teorías generales del Cinema Novo y reincorpora el actor a la realidad, abre caminos que evitan la confusión complaciente entre represión y creación, y señala lo real como un objeto revelado por un discurso que integra información científica y trascendencia poética". Glauber Rocha, *Reviewing Histories: Selections from New Latin American Cinema* (Hallwalls Inc. New York, 1987). Leer extracto completo reproducido en el catálogo del festival aquí (en inglés): https://ilcinemaritrovato.it/en/proiezione/uira-um-indio-em-busca-de-deus/

6

De acuerdo a Magalha⊠es, *Uirá* se estrenó en salas de cine y después fue exhibida en la televisión paga, "jamás en la televisión abierta porque en Brasil es muy difícil exhibir por la televisión abierta los filmes brasileños". Email con Ramírez Soto, enero 11 de 2026.

7

Posiblemente se refiere a *O rei dos milagres* de 1971, dirigido por Joel Barcellos, y en el cual también participaron Dahl, Altan, Chaves y Rocha, entre otros.

8

"Ricordi dalla foresta - Conversazione con Mara Chaves e Altan", entrevista por Simona Fina, 2025, originalmente disponible en RaiPlay pero ahora inaccesible.

9

El estudio original de Darcy Ribeiro se titula "Uirá vai ao encontro de Maíra: As experiências de um índio que saiu à procura de Deus," *Anhembi* 26 nº 76, 1957. Fue reproducida posteriormente en Darcy Ribeiro, *Uirá sai à procura de Deus: Ensaios de Etnologia e Indigenismo* (Paz e Terra, 1974), 13-29.

10

NdE: *A casa assassinada*, 1971

11

Tania Leite y Alberto Flanksman eds, *Cinema brasileiro: eu e ele, de Gustavo Dahl* (Alameda, 2025)

12

NdE: *Serras da Desordem*, 2006

Como citar: Ramírez Soto, E. (2026). Ana Maria Magalhães, *laFuga*, 29. [Fecha de consulta: 2026-11-01] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/ana-maria-magalhaes/1312