laFuga

Geraldo Sarno

A mí no me preocupa la plata que tengo para hacer la película que quiero hacer, yo improviso

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine documental | Cine ensayo | Cultura visual- visualidad | Espacios, paisajes | Festivales | Historia | Representaciones sociales | Estética - Filosofía | Estudios literarios | Lenguaje cinematográfico | Brasil**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

Geraldo Sarno es documentalista, cineasta y creador filmando desde la época del Cinema Novo. Quizás menos reconocido que otros realizadores del período, compañeros de generación, como Nelson Pereyra dos Santos, Carlos Diegues o Glauber Rocha, lo cierto es que su prolífica obra no tiene nada que envidiarles. En sus inicios estuvo más vinculado al cine documental y la representación del mundo social del trabajo y la cultura popular con documentales como *Viramundo* (1965), que ganó premio en Viña 67, y la serie de trabajos sobre la cultura del Sertao. Hacia la década del setenta realizó filmes históricos con una profunda visión de las relaciones entre el montaje del cine y la construcción histórica de lo social en películas como *Coronel Delmiro Gouveia* (1978). Los últimos años lo encuentran muy activo, realizando una serie de documentales-ensayo desde una perspectiva creativa y libre con obras como *Ultimo romance de Balzac* (2010) y *Tudo isto me parece um sonho* (2008). De visita en Ficviña 2012, nos regaló parte de su tiempo concediéndonos esta entrevista.

Iván Pinto: ¿Cómo empezaste con el cine?

Geraldo Sarno: Yo no hacía cine, fui a Cuba en el ‘63, como representante de los estudiantes universitarios. La revolución fue al final del ‘59, entonces estaba a trece años, estaban los buques americanos, veíamos los buques en el mar, ahí en La Habana. Y ahí bueno yo me conseguí una beca, y me quede ahí unos ocho meses, a hacer cine, a aprender hacer cine, ahí no había escuela no había nada. Pero yo trabajé en el cine en el noticiero, en cosas más técnicas en principio, en noticiero…después hice la hice la asistencia de cámara de un corto muy interesante, Humberto Solás fue el director. Entonces yo aprendí un poco las cosas elementales del cine. Después hice una asistencia de dirección de un largo y volví a Brasil. Y esta fue mi iniciación en el cine, entonces yo empecé hacer cine, y yo no hacía cine en Brasil…

Mi primera película que fue *Viramundo*. Y ahí empecé en el cine, para que te sitúes… Pero mi reflexión sobre cine, empezó bastante más tarde… por ese entonces hacía y hacía… y hubo un momento en que empecé a reflexionar sobre el cine, y yo ya había hecho algo, un cierto número de películas, ya había hecho largometrajes, ya había hecho ficción, y había hecho muchos documentales. Y siempre con un pie en América Latina y otro pie en Brasil. Entonces yo tuve esta, oportunidad, esa posibilidad de conocer, de tener una relación con el cine de América Latina, y estar haciendo cine en Brasil que es muy diverso.

Entonces yo tuve en eso posibilidad de caminar con los dos pies y tuve mucha relación con el cine Latinoamericano en esos años. Porque yo ya había estado en Cuba, participe del comité de cineastas de América Latina, participé de la fundación de la escuela, de la fundación del cine Latinoamericano, todo eso. Estuve en Viña 67, estuve en Viña 69, estuve en todas partes… entonces eso creo que me dio

esta visión más global…

I.P.: ¿Cuál es tu recuerdo de Viña 67 y 69? ¿Cuál era el ambiente que se vivía, y cómo era tu recuerdo personal?

G.S.: Guerrillero (risas). El ambiente de cine en el 69 era claramente guerrillero. En estos años '67, '69, '70… fue el descubrimiento de la gente que se encontraba, gente que no se conocía, empecé a conocer cine arte que no conocía. En el '67, yo traía *Viramundo* y fue una película que marcó Viña ese año, fue un impacto. Porque era una película que analizaba una actuación brasileña, la clase obrera, de los pobres… Pero el '69 ya fue un cine del cambio social… un cine que estaba apoyado por un movimiento político o sindical, donde se apoyaba a los cineastas que lo hacían, incluso lo financiaban económicamente como actitud política. Está por ejemplo la propuesta del grupo Argentino, de Solanas, me entiendes. El cine era una acción política, eso era absolutamente imposible en Brasil, no teníamos eso, no había una organización social, o política que pudiera aguantar. Si se pretendía hacer un cine de esta forma en Brasil no había donde apoyarse para hacer eso. Entonces eso marcó la distinción del cine brasileño y el cine de algunos otros países de América Latina, esa era una distinción fundamental, me entiendes.

Segundo creo yo, el cine cubano se hacía desde un estado, desde un poder gubernamental, que estaba en manos de la revolución, entonces era un cine que tenía un respaldo político, y una búsqueda teórica y una producción apoyada por el Estado. Y que luego después de la revolución que ya tenía, una estructura más nacionalizada de producción, de exhibición de distribución. En los países que ya tenían alguna estructura cinematográfica industrial, de producción de exhibición como en Brasil el cine tenía que pagarse, me entiendes, no había apoyo en la época…

Me llama la atención tu preocupación por hacer un retrato de la cultura del sertão, de los cantores populares…

G.S.: Yo llegué al cine por una casualidad, no fue una cosa planeada. Yo soy de la provincia de Bahía, y tuve un momento muy especial cuando vi un documental de Linduarte Noronha llamado *Aruanda* (1959), ¿lo viste?

I.P.: No…

G.S.: Entre el '59 y el '60, fueron hechos tres documentales en América latina, el que te mencioné *Aruanda*, el otro de Fernando Birri, *Tire Dié* (1959) y un tercero hecho en Venezuela de Margot Benacerra que se llama *Araya* (1959), que es un largo documental, largometraje documental, sobre una provincia salinera. Esos tres documentales hechos más o menos en el mismo año, para mí son el disparo para un cine moderno, una nueva imagen del cine de América latina, hecho por los latinoamericanos. Los tres documentales, proponen de un forma absolutamente nueva, creo yo, la relación entre ficción y documental…y yo creo que esto le da una identidad global al cine latinoamericano, porque ningún otro país lo hace como lo hacemos nosotros. En *Tire Dié* sucede que la grabación del sonido de las entrevistas, del habla de la gente, quedó muy mal técnicamente, y ellos tuvieron que doblar a los actores, y este doblaje sobre un material documental creó una dimensión ficcional. Y por otra parte la inspiración del cine neorrealista que existe en la película, sobre todo de un filme de que es *Milagro en Milán* (Vittorio De Sica, 1951), que tiene planos que son cita directa, esta una película "llave" para comprender mucho del cine latinoamericano… ¿me entiende? Y eso crea una otra dimensión, eso crea una dimensión de un cine, mágico contemplativo, donde las soluciones políticas a las cuestiones sociales, tiene una aproximación mágica, no son históricas, no se resuelven, no se deciden a partir de una comprensión histórica real, del movimiento social, del movimiento de los conflictos sociales políticos y de clases… y eso es toda una dimensión del neorrealismo italiano.

La película de Margot Benacerra es corte de realista, lo que hace la ficción y el documental para ella son las relaciones sociales, se da que es una película de largometraje hecha, sin actores que reproduce la vida, d muchas familias, de las relaciones familiares, de cómo se comporta la comunidad, alrededor de una actividad muy dura es la de las salineras. Pero la estructura de la película es de ficción, organiza la película, organiza los materiales, como si fuera una ficción, ¿me entiendes? Ella va, la dramaturgia, la organización, pero los materiales son todos documentales.

Y la película brasileña *Aruanda* en esto es extraordinario, yo escribí un texto [1] es un documental sobre una comunidad negra, que viene de la época de la esclavitud, su familia, que trabajaban en el azúcar en el norte de Brasil, en el nordeste y ahí se creó un grupo que de negros, una comunidad, llamada Quilombo. El documental está hecho sobre ese grupo. Lo que hay de extraordinario en esa película es que empieza, como una ficción: el tipo toma un tipo de la comunidad, con una mujer y dos niños, que no son familia, y construye una familia, para contar el mito de un siglo atrás, para leer lo que oyó, ¿me entiendes? Y lo que pasa es que este negro se comporta como actor cuando representa el papel del personaje mítico que es medio mito medio historia, la oralidad cuenta la historia de ese esclavo que huyo y construyó la comunidad. Cuando nos lo representa, él actúa y el director lo dirige, entonces es una ficción, pero al mismo tiempo, él actúa en una actividad cotidiana de su vida, por ejemplo él está construyendo una casa, como se construyen las casa hace 2.000 años atrás, que es con madera , con árboles y con barro... esa parta está hecha como un documental, él no lo dirige. Pero el director cuando los planos son de ficción pone una música y cuando los planos son documentales o se documentan, es otra música, y la música revela lo que es ficción y lo que es documental, aunque todo sea ficción, pero revela la captación de la imagen...

I.P.: ¿Cómo te influye esa concepción en tu trabajo fílmico?

G.S.: Yo descubro el cine a partir de la literatura, de la lectura... ¿entiende? El cine me viene ahí, y en el cine, quien me enseña a ver películas es Eisenstein. No solamente por sus películas... él me enseña que una obra de arte tiene una dimensión más profunda de lo que se ve...Entonces cuando yo veo una película como *Aruanda* que acabo de mencionarte y veo que hay una lectura por detrás... esto para mí es arte...Y esto para mí, significa que cuando el espectador comprende esto, ve una película como esta y la comprende él está preparado, él está culto, él puede enfrentar la línea, él puede ver cualquier programa de la televisión y puede leer en profundidad, no será más manipulado, será un espectador culto, ¿me entiende?... Y un espectador que piensa es un cine que lleva al pensamiento...

I.P.: Eso es importante, es esencial... me gustó mucho ayer algo que dijiste sobre la idea de que lo que hacían los cantadores (los payadores decimos en Chile) era casi un montaje cinematográfico, en términos de oposición, cuéntame un poco de eso...

G.S.: ¡Sí, sí! Hasta hoy yo creo que esto es así. Porque después de *Viramundo* yo me dediqué a indagar en eso [2] .

I.P.: A filmar ese momento...

G.S.: A buscar algo, de un punto de vista, era el rescate de una cultura popular, porque yo sabía que el capitalismo mercantil, industrial, del sur iba a llegar al interior e iba a destruir o transformar aquella cultura, sabía eso... y que teníamos que hacer alguna documentación para rescatar eso, antes que se transformara...

I.P.: Abordaste con profundidad el sertão...

G.S.: Yo hice unos diez cortos sobre él (está editado en DVD). Entonces esto para mí fue fundamental, y yo sabía que los cantadores era lo que más me atraía, los cantadores eran la llave para la comprensión. Después fui elaborando esto muchos años... porque es un juego muy interesante, al mismo tiempo que documentamos payadores, era un aprendizaje para mí como documentalista, yo hacía mi segundo , tercer documental... empecé aprender haciendo... y buscando... entonces estaba ejercitándome en hacer documental, sin guion y uno de ellos **A Cantoria** (1970) donde registro el cantar lo hice en una noche, en una hacienda, en la cosa más sencilla que puedes imaginar...en quince minutos, y tiene una fuerza del carajo... cuando empieza, cuando termina... y no sale de ellos, pero como está editado , que información tiene adentro, tu entras en una cierta esencia de la creación improvisada además... llegas a eso. Y los tipos son geniales son unos tipos absolutamente geniales, lo que dicen, lo que cantan...

Y esto porque son filósofos, entiendes ellos expresan momento de reflexión de un hombre, digamos inculto a nuestra manera de ver... pero cultísimo, un hombre cultísimo que tiene una cultura del sertão, son sabios... se pasan una vida ejercitando el verso y la mente, el embate la lucha con el otro, y el cerebro, viejos ya de sesenta años los dos. Al mismo tiempo que tú te estas ejercitando, como analizas eso, que era mi trabajo, como organizo eso... de verdad tienes que estar transmitiendo el

conocimiento de toda una estética, ¿me entiendes? Creo que cuando edito *Ultimo romance de Balzac* con sólo tres entrevistas que había acabado de hacer, el pintor, el psicólogo, el medium… y con la ficción de Balzac. Y no había ningún guion hecho antes, yo tenía doce páginas de la ficción del libro de Balzac, que eran originalmente veintinueve, tuve que sacar porque no había plata, llevaba doce páginas de eso, y tenía las entrevistas.

Y es un montaje, y además como no tiene un guion, no puedo armar una estructura de causa y efecto, tengo que armar una otra dramaturgia, un otro tiempo de relación que es una especie de improvisación en que yo me agarro de analogías, de correspondencias, esto corresponde a como hacen los cantadores…esto es Baudelaire, esto es el soneto correspondiente que es *Las flores del mal,* y Baudelaire, y que está también en Lezama Lima, el poeta, ensayista y novelista cubano y gran tesis que hizo en cinco conferencias que dio en la Universidad de la Habana, en los años cincuenta, que son absolutamente geniales, que rompen con la comprensión…

I.P.: Veo siempre esa constante en tu cine… la presencia de la literatura en el cine…

G.S.: Claro, pero lo que te digo es que las situaciones obligan a este pensamiento. Cuando estaba haciendo el Diario del sertão y filmaba y tenía que montar rápidamente. Entonces esto te obliga a un ejercicio mental, me entiendes, y volvía con tres, cuatro, cinco cortos, en la cabeza, había un ejercicio mental, y que después tiene que editar, eso te transforma en una especie de payador en el cine, ¿me entiendes?… es como ellos hacen, ellos se sientan los dos con una guitarra y ahora ya… tú tienes que hacer el hilado visual, la misma cosa. Y entonces en los años setenta hice *Coronel Delmiro Gouveia* porque encontramos un libro sobre Orlando Senna, y ahí yo hago una presentación del guión y ahí yo digo, "un día el cine filmará como los payadores cantantes". Yo ya pensaba en eso, pero como estética, yo creo que eso es para mí a nivel personal, eso es fundamental. Esa es una estética de los países subdesarrollados.

A mí no me preocupa la plata que tengo para hacer la película que quiero hacer, yo improviso… yo quería hacer *Ultimo romance de Balzac y* tenía treinta hojas de ficción, pero no hay plata, yo quería irme a París, a filmar, no hay como ir, en la novela todo es impresionante, bellísimo… pero no había plata y finalmente está hecha en ocho días de filmación, cinco de ficción y tres de documental, de entrevista y la hicimos así.

I.P.: La historia de *Ultimo Romance de Balzac* **es apasionante. ¿Cómo llegas a ella? ¿Cómo aparece ese material? ¿Y cómo llegas a la historia que está ahí, la historia del psíquico? Después está la concepción general que es muy compleja, tiene un nivel y después tiene como tres, cuatro niveles… muy barroca, ¿no?**

G.S.: Sí, mira llego a ella por un amigo, un amigo de la universidad que es filósofo, que hace muchas actividades, y que incluso tiene libros publicados, sobre la paranormalidad y se interesa por ese punto, es un intelectual formado en Francia, es un negro de Bahía, y al mismo tiempo pertenece a las religiones afro de Bahía, que parte de ahí. Es un tipo que navega, que pasa por muchas partes, ¿me entiendes? El lee, va de Heidegger a la capoeira. Un día yo me lo encuentro, me dice: "Mira, conocí un psicólogo-medium que estudió un libro sobre Balzac que dice que es una cosa importantísima creo que te puede interesar". Entonces yo busqué al psicólogo. El psicólogo estaba escribiendo su libro, y me contó detalles, ese fue mi primer interés. Primero porque me interesa la cultura Francesa, el siglo XIX es el siglo que me formó, y también música que viene de ese período, toda la música romántica, del inicio del siglo. Alemania y Francia siglo XIX, ese movimiento, filosófico, literario, pictórico, la pintura rodeada de impresionismo. Yo estudié Cezanne que es un documentalista para mí, yo veía los cuadros y veía cine…

I.P.: En el caso de la película es el contenido de la literatura de Balzac.

G.S.: Sí, que básicamente es el asunto de la imagen. Por otro lado en mis películas, yo tengo muchas relación con la religión, no soy religioso, pero aparece mucho. En Brasil y en América Latina, no puedes comprender América latina y Brasil, sin pasar ese fenómeno, en Brasil es imposible.

Entonces cuando veo a ese médium, que no se considera religioso, que va de la religión a la ciencia, la ciencia es una parte. Y él te dice, teniendo una formación de médico, una formación racional "Yo tengo la memoria de veintitrés generaciones pasadas"…y te dice que es de origen chino "de verdad yo

soy chino", y tú lo miras y no tiene nada de chino, ni su cultura, no tiene ninguna cultura de chino, y no es loco. Y hay un grupo de psicólogos, cientistas, profesores universitarios que se yo... que no son locos, yo los conozco, he estado al lado de él, me entiendes, aquí hay una estructura inmensa...está bien, no estoy contigo, pero te respeto, respétame y yo te respeto.

Entonces yo creo que es una ficción, yo creo que es un universo de ficción como Balzac. Y como Eisenstein. Un científico como él trabaja en un universo de hipótesis y de imágenes que yo no sé si es real o ficcional, las partículas no son vistas, son sugeridas, son imaginadas, son previstas porque sin ellas el modelo de sistema de organización del funcionamiento del átomo no existe, es un modelo, pero tú no puedes... testimoniar, y ver y tocar, sentir y saber, es imposible, dejan rastros dejan señales de que pasaron...

I.P.: ¿Te llama la atención esa dimensión ficcional, de la conciencia...?

G.S.: Sí, y además que es la realidad, si vamos a ese nivel, ¿qué es la realidad? Lo que veo acá es lo que realmente no es mi cerebro que tiene ese tipo de imagen, un elefante, un gato... tú no ves como yo veo, ves de otra forma, porque lo que veo es la realidad de algo. La escena que es, que es el ser y los hechos ¿qué son? Nosotros lo documentalistas hablamos de la realidad, que hay que documentar la realidad. ¿Qué es eso?.... Es imposible, cuando tu imaginas que la profundidad de una imagen es la que produce tu manera de ver... si es posible que en una película o una señal electrónica pueda reproducir mi manera de ver, y tienes un recorte que es penetrado por todos esos filtros tecnológicos con una imagen que yo creo que yo creé... Y entonces para mí aquí se representa esto que es la esencia de lo real, que es esto, que es la forma en que puedo hablar de realidad. Entonces yo no sé el límite entre un médium como ese y una creación de Borges. ¿Dónde está el límite donde está la frontera? El tipo es un médium, antes era cientista... ¿cómo puedo decir que él no está en una vanguardia? ¿Que viene una tradición en el mundo occidental, y que incluso está Balzac encarnado en él y es su manera de hacer un pasaje histórico... escribiendo su última novela?

I.P.: Es una película muy auto reflexiva que ficciona sobre la propia forma...

G.S.: Y el mismo médium dice que todo libro es... autobiográfico, todo lo que escribe es autobiográfico. Y de una cierta manera la película es autobiográfica... incluso, la película está hecha también de eso, yo lo llamo analogía de experiencia, cuando el tipo dice ya... todo libro es autobiográfico, él está diciendo algo, yo podría decir que toda película es autobiográfica. Me entiendes... porque la figura del personaje de Balzac, el escritor, el tipo que en la ficción, de una cierta manera él produce la vida de todo director de cine, de países subdesarrollados. Aquella situación del intelectual que va a someterse a una lectura capitalista, una lectura que se produce en todos nosotros, también es autobiográfica...

I.P.: También está la idea que una obra está contaminada siempre por una referencia a otra cosa, que es siempre otra cosa, es un eterno intertexto que pasa de una cosa a la otra...

G.S.: Eso es lo no causal, esto es la película. Esta es la película que más me gusta de las cinco, a nivel muy personal, porque es en la que más yo me sentí liberado de todo, más libre ¿me entiende? La terminé y me dije "no puede ser otra cosa... no me quejo de nada, no siento que le falte nada". Y había faltado todo, tenía otra idea, y acabó en otra cosa... entonces, eso yo no sé explicar, si yo alcanzara a explicar eso, yo no alcanzo a explicar , incluso he intentado escribir algo, y hablar en seminarios pero no alcanzo a explicar , porque es en un momento donde yo estoy y no sé dónde va a llegar, ¿me entiende? Dejo abierto a la transformación, porque no sé dónde va a llegar pero esta manera de hacer cine, en que uno no tiene lo que pensaba que era necesario para hacer la película... luego resulta algo con lo que tu estas totalmente en paz, es esto y está bien, para mí es una sorpresa y es como los payadores...

I.P.: ¿¡Qué tiene que ver con los payadores!?

G.S.: Tiene que ver todo. Tiene que ver que ellos me enseñaron hacer cine. Ahora yo no tengo nada más que decirte, esta es la historia, esta es la esencia de lo que me gustaría decirte hoy...

I.P.: ¡Gracias!

Notas

1

Texto de Geraldo Sarno sobre *Aruanda*.

2

Durante varios años Geraldo Sarno se dedicó a documentar la cultura popular del Nordeste realizando varias obras sobre el tema, destacando *Herança do Nordeste* (1972) y *Espaço Sagrado* (1975).

Como citar: Pinto Veas, I. (2013). Geraldo Sarno, *laFuga*, 15. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/geraldo-sarno/666