laFuga

Ismail Xavier

"Cuánto más construida tienes una sensibilidad como experiencia de espectador más posibilidades tienes de intervenir un proceso"

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine Brasileño | Cine latinoamericano | Crítica cinematográfica | Estética del cine | Estudios de cine (formales) | 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.

Ismail Xavier es uno de los analistas más reconocidos del cine brasileño quien ha dedicado gran parte de su investigación al Cinema Novo y las rupturas y alegorías del cine de la década del sesenta. Es Profesor de la Escola de Comunicações e Artes de la Universidad de San Pablo y autor de numerosos libros entre los que se incluyen *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* **(Paz e Terra, 1977, 3ª. Ed. 2005 –traducido al español por Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2008),** *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* **(CosacNaify 2007, 2ª. edição),** *Griffith: o nascimento de um cinema* **(Brasiliense, 1984),** *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal* **(Brasiliense, 1993),** *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics* **in Brazilian Modern Cinema (University of Minnesota Press, 1997),** *O cinema brasileiro moderno* **(Paz e Terra, 2001); Cine brasileño contemporâneo, tradução e edição de Mario Cámara (Buenos Aires Santiago Arcos Editor, 2013). Junto con ello ha sido alguien activo en el campo de la recepción teórica, acusando recibo de debates de la crítica cinematográfica continental de los últimos cuarenta años. Durante un encuentro en la ciudad de Montevideo pudimos conversar sobre su trabajo, la recepción de la teoría del cine y el cine brasileño.**

Iván: Una de tus líneas de trabajo ha sido rescatar la historia de los debates estéticos, particularmente en los libros *A experiencia do cinema* **y** *El discurso cinematográfico***, haces una lectura razonada de todos esos proyectos de lectura. ¿Qué te parece que fue quedando, de toda discusión y estética cinematográfica a los ojos de hoy?**

IX: Primero, un poco sobre cómo se dieron esas cosas. Primero, yo hice una tesis de maestría sobre los años veinte. Lo que ocurrió en Francia con los primeros teóricos, desde el crítico Louis Delluc, Jean Epstein, Germain Dulac. Todos los de la vanguardia. Y, paralelo, todo lo que acontecía en Brasil al mismo momento: cómo empezó la crítica de cine en Brasil; el papel de los modernistas, como escritores y críticos; el papel de un cineclub - entre 1928 y 1931-, que fue muy importante, porque el nivel de debate estético era muy bueno. También las revistas más próximas a la crítica, revistas para fans de cine. Ese fue mi primer trabajo. Luego mi libro *El discurso cinematográfico* (1977/ 2008) fue un encargo de una editorial. Ellos tenían una colección y me pidieron hacer un libro de introducción general, que diera a la gente la oportunidad de tener un cuadro amplio. Un libro didáctico, por así decirlo. Cuando lo hice, hubo una circunstancia que me ayudó mucho. Cuando había terminando la maestría, fui por un tiempo a Nueva York, para hacer el doctorado. Al llegar a Nueva York, tenía esta tarea y fue bueno, porque tuve acceso a la mejor biblioteca de cine. Era la biblioteca del grupo de vanguardia que se llama Anthology Film Archive. El organizador del grupo, y que aún estaba vivo, era

Jonas Mekas. Él fue muy generoso y pude tener acceso a todo lo que ellos tenían. Eso amplió mucho mi propio conocimiento de aspectos de la teoría a los cuales no hubiese tenido acceso de otro modo.

Iván: ¿Esto fue en los años setenta?

IX: Cuando lo escribí era 1976/1977. Oero tenía esta formación muy clara en Brasil, muy francófona. Allá leemos mucho sobre cine de autores franceses o también de algunos clásicos alemanes, como Kracauer. O de algunos italianos. Bueno, con los italianos y los franceses siempre estamos en diálogo. Entonces, ese contacto con un cuadro de reflexión norteamericano fue muy bueno, como para tener un marco más completo. Después de eso, tuve un pedido de otra editorial para hacer una antología de textos clásicos, que fue *A experiencia do cinema* (1983). Creo que hubo una gran densidad de reflexión teórica después de ese momento. Porque cuando escribí... salvo algunas excepciones, al inicio del postgrado en cine, ese debate era mundial- Para darte una idea, cuando yo llegué a Nueva York, el Departamento de Cine de la Universidad de Nueva York tenía un postgrado que no tenía 10 años, era nuevo. Fui colega de mucha gente que estaba ahí y luego se fueron dispersando a muchas universidades. Entonces la traducción posterior al español de *O discurso cinematográfico* fue el resultado de una presión que recibí del editor para realizar un capítulo adicional. Y lo hice, explicándole que ese capítulo adicional tenía que tener otro tratamiento, porque una cosa era hablar de la teoría del cine hasta los años setenta que, con todo lo que tuvo de rico, de reflexiones críticas, de discusiones intelectuales y de los propios cineastas ...bueno, todo eso era bastante significativo. Pero lo que hubo después fue que tras esto, se acrecentó la producción académica. Hay una producción académica gigantesca: piensa en Estados Unidos, Europa e incluso en América Latina tenemos ya una gran cantidad de libros que son escritos por profesores e investigadores. Estos encuentros de investigación muestran muy bien cómo hay mucha gente envuelta en este proceso. Hoy sería mucho más difícil, o más bien impracticable hacer un libro de este tipo, introductorio. Tuve la suerte de que el momento en que lo hice fue el propicio.

Iván: Era el momento preciso, claro

IX: Ahí fue cuando le expliqué a este señor, aquello que había pasado en los años setenta comparado con aquello que estaba pasando en los dos mil o ahora en el 2010 era mucho más. Hoy en día, hay una diversidad muy grande, mucho mayor. Hay nuevos actores que están presentes, el cuadro cambió mucho y qué decir dentro de nuestros propios países. Una cosa que siempre digo, es que lo bueno es que estamos haciendo. Pero hay que tener esta preocupación de estar actualizado, con una preocupación más teórica para dar un soporte, un peso metodológico a nuestros trabajos. Tenemos el desafío de hablar de nuestros propios filmes, del brasileño, del cine latinoamericano.. Yo me dediqué mucho a eso. Publiqué libros sobre filmes y movimientos estéticos del Brasil.

Iván: Sí, para allá vamos...

IX: Yo creo que hubo una mayor complejidad en América Latina, porque tenemos cada vez más focos de producción intelectual que se van afirmando.

Los cines de ruptura

Iván: Uno de tus focos centrales es el cine brasileño, sobre todo, vinculado a los movimientos de ruptura: Cinema Novo y Cinema Marginal. Creo que también hay ahí una cosa interesante, y que es que tú te demoras en leer el proyecto... el libro lo sacas varios años después. Y siento que había una necesidad tuya de darle una lectura teórica, que era muy importante, para leer ese proyecto...

IX: Es lo que estaba diciendo. Yo creo que hay personas que hacen reflexiones muy buenas, críticos militantes... personas que no tienen una posición académica, como nosotros, pero si una posición en la prensa, con otro tipo de ritmo, donde tienen que dar respuesta a las cosas más rápidamente. Ellos pueden hacer las cosas bien. Creo que la sensibilidad, la intuición, la cultura general de una persona le permite decir cosas muy importantes sobre las películas. Pero cuando se tiene tiempo, como lo tenemos nosotros, los académicos, creo que la aproximación a este discurso fílmico se hace desde el punto de vista histórico o estético o una interacción entre esos dos. Y tiene que ser hecha con una preocupación de buscar el máximo rigor posible, desde un plano metodológico, sin que eso tenga que ser dicho explícitamente. Una cosa que no me gusta es cuando me encuentro con algunos estudiantes que hacen unas introducciones teóricas enormes pero después, cuando llegan al montaje con el

objeto, no rinden, dicen poco. Ya me ha pasado muchas veces que gente hace un ensayo de 200 páginas y casi la mitad es la introducción teórica y todas las cuestiones más en el plano de la reflexión, pero no hablan de las películas. Cuando eso se pasa al filme, no es raro que poco de este equipamiento teórico se utilice. Por eso, siempre les digo que hay que tener la capacidad de tener una postura de reflexión crítica, de cuerpo a cuerpo, de uno mismo con el objeto. Que puede incluso estar rastreada por una formación teórica, pero esta no es precisa explicitarla todo el tiempo. Pienso en Adorno, que dice que el ensayo se afirma por su propia sintaxis. No es el tratado de la historia del mundo teórico, no tiene que estar citando gente todo el tiempo. Lo importante es que cuando piensas cómo producir un texto, está implícito que ahí hay un rastro teórico que no es necesario que se especifique. Eso es importante.

Iván: En términos de experiencia de modernidad, ¿Qué crees que nos dejaron los cines de ruptura? Tú insistes mucho en ello en tu libro *Alegorias do subdesenvolvimento* **(1983) en torno a lo que son, en el fondo, experiencias críticas de modernidad…**

IX: Son legados que permanecen. Cuando me tocó presentar el libro *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (Akal, 2016), editado por Mariano Mestman hablé de esto. De una experiencia que fue un poco frustrada, a principios de los años sesenta, que permitió una reflexión hecha 20 años después, en la que Eduardo Coutinho se da una vuelta sobre su propio trabajo [1], desarrollando a partir de ahí un gran trabajo, un gran proyecto de documental, que no sería posible si no fuera por la experiencia de ruptura que él mismo, con sus frustraciones, deja como lección, una experiencia acumulada que luego tiene su efecto. Lo mismo con el radicalismo excesivo durante ese período de deconstrucción, donde Godard - a partir del *Viento del Este* (1970) – llega a un momento en que no da más, que llega a un límite. A la vez esto deja un registro de una experiencia y de un camino que se siguió hasta el fin. Cuando las nuevas generaciones tratan de pensar sus propios problemas, tienen en esas experiencias un modelo sobre el cual desarrollar su propio pensamiento, sin repetirlo.

Entonces, veo como en Brasil pasó esto con el debate a fines de los años sesenta, del Cinema Marginal y del Cinema Novo, lo que Bressane, Rosemberg Filho y Sganzerla hicieron. Esto está inspirando mucha gente hoy por hoy. Por ejemplo, Bruno Safadi que tiene una relación mucho más personal con Bressane, está realizando un trabajo junto a Helena Ignez, actriz - mujer de Rogério Sganzerla y la primera esposa de Glauber Rocha - que es la madre de Paloma Rocha, que hoy es productora de cine. Helena Ignez, como actriz, tuvo un rol fundamental en aquel momento, en la productora Belair. En ese período, que fue muy breve, la productora hizo más de 7 largometrajes en un año. Es impresionante como proceso de trabajo que no es de alta producción, pero es de gran inventiva. Helena fue muy importante. Tanto como Sganzerla y Bressane. Ahora, Helena hizo su propia película también, que es muy buena que llama *Ralé* (2015). La hizo ahora, el año pasado. Paula Gaitán, la otra mujer de Glauber, hizo filmes también ahora, más recientes. Erick, el hijo de Glauber, hizo ahora un filme sobre el Cinema Novo. Cuando ves que hay una producción de cineastas que entienden que no se trata solamente de hacer filmes hegemónicos, codificados. Creo que también debe existir este tipo de cine, porque tiene su valor, su papel en el proceso cultural. El mejor cine que se hace en Brasil, parte de estas personas que tienen conciencia de su historia y que tienen formación como espectadores, que ya vivieron ciertos procesos, que fueron incentivados a pensar críticamente y a entender que las rupturas crean nuevos códigos y nuevos campos de invención. Uno de los problemas del cine brasileño hoy, del cine más convencional, es que tiene mucha gente que, con cierto voluntarismo, está tratando de buscar la producción de largometraje pero no tiene la perspectiva histórica de lo que hubo, de lo que pasó. Tiene una cosa muy *presentista*, que es muy fuerte. En Brasil, tenemos el problema de que tenemos una hipertrofia de la televisión. La televisión tiene un poder en Brasil y creo que el único país en lo que pasa algo parecido es en Australia- En Brasil, la televisión domina la esfera pública de una manera horrible. Por eso, el cine es frágil y otros campos de producción de arte, son para una minoría de la sociedad. .

Yo creo que hay que tener un sentido muy claro de que el pasado puede darnos una referencia, que nos de muchas lecciones. Pero hay que reinventarse: no se puede repetir el Cine Marginal o el Cinema Novo en Francia, la Nouvelle Vague o que exista un nuevo Godard. Los cineastas son importantes, pero como inspiración. Yo siempre digo eso.

Una vez, una persona me dijo “hey, el curso que estás dando en la universidad es para formar espectadores, no para formar cineastas”. Yo trabajo en la universidad, en un departamento, en que el

curso de graduación, la formación, es profesional: es para formar realizadores, montadores, directores, fotógrafos. Solamente en el postgrado es teoría e investigación. Cuando damos clases para el pregrado, claro que tienes que enseñarles a ver un filme. Ahí yo decía: "Sabes muy bien que uno de los grandes genios de la historia del cine, Jean-Luc Godard, era alguien que estaba siempre viendo filmes, porque sabía que como espectador estaba construyendo su formación como cineasta". Uno sabe muy bien que saber ver cine, nos da un peso muy grande para poder hacerlo. Hay una frase de Bernard Shaw a propósito de eso: "El que sabe, hace y el que no, enseña". Eso se dice mucho en Brasil. Y no es así. No estoy diciendo que alguien de manera totalmente más naive no pueda ser un gran creador, porque puede. No es exclusivo. Pero lo cierto es que cuanto más construida tienes una sensibilidad como experiencia de espectador, tienes más posibilidades de intervenir un proceso.

Una lectura comparada

Iván: El cine de Glauber Rocha ha sido una fuente inagotable para tu trabajo

IX: A mí me gusta mucho escribir en base en comparaciones, así que nunca escribí un libro *sobre* Glauber (o sobre cualquier otro cineasta). La única cosa que hice sobre un cineasta, fue un libro chiquito de una colección que una editorial tenía de autores. Y me pidieron hacer un libro de cien páginas con la vida y obra del artista y ahí hice un libro sobre Griffith. Pero no es tanto un libro de investigación como de divulgación. Pero luego en trabajos más densos, nunca tuve ganas de hacer un libro de autor. A mí me gusta comparar. Entonces, cuando resolví hablar sobre el primer Glauber en *Barravento*…", lo comparé con filmes que tenían un estilo clásico: *O cangaceiro* (1953) de Veracruz y *El pagador de promesas* (1963) de Duarte, que había ganado Cannes el 62. Este era un filme que venía de esta tradición de cine clásico brasileño. Después, el libro *Alegorías…* es más claramente comparativo. Glauber, el Cinema Novo, el Cinema Marginal, Bressane, Tonacci. Él hizo un filme maravilloso ahora, el año 2005, que es *Serras do desorden*. Ahí, hizo una investigación muy grande con los indígenas… Bueno, este guión es una especie de síntesis de su trabajo. Es otro que, pasando por aquel período, se fue al documental con la creatividad de una conciencia que venía muy clara del cine. Él se pone en el cine, es un documental de autor en el sentido que proyecta una relación con el indígena, que es el personaje de su filme, y él mismo. Ves cómo acumula una experiencia que después se desdobla en otros proyectos.

Entonces, siempre trabajo con comparaciones. Por eso me gusta también, cuando presento, hacer estas comparaciones. No me recuerdo de ningún trabajo que haya sido solo de un autor. Todos los trabajos que vimos acá, sea con una perspectiva más histórica, sea con una perspectiva de investigación sobre cine y política o estética, siempre tienen grupos de filmes que son colocados en confrontación. Esa, para mí, es la mejor manera de trabajar porque es una forma de aclarar, por el contrastes, por sus semejanzas o diferencias, cómo cada uno de ellos se localizan, se ubican dentro de un proceso. Y creo que como exposición, y también como reflexión, es mucho más rico. Yo no soy una persona que cree en "la política del autor" de Cahiers du Cinema. Por eso es que, a pesar de haber trabajado bastante con Glauber, nunca escribí un libro sobre él. Pero de eso me di cuenta después, no fue así desde el principio.

Lo que tenemos que equilibrar son las lecturas, ver la mayor cantidad de películas y trabajar con procesos. Ahora, por ejemplo, tengo la idea de escribir un libro que sea una comparación - de la que ya hice 2 o 3 textos, pero de las que me gustaría hacer más - entre el cine moderno y el cine contemporáneo brasileño. Tengo otro proyecto sobre alegorías, que es también comparativo, pero entre diferentes países. Y tengo otra cosa, que es sobre literatura y cine, de lo que ya tengo algunos textos escritos.

Iván: Para esa lectura de procesos te has servido mucho de la idea de alegoría…

IX: Eso de la alegoría surgió en Brasil por causa del Tropicalismo. Las personas trataron de hacer una caracterización sobre lo que caracterizaba el Tropicalismo como estética, estrategia- Ellos trabajaban con alegorías. Esto fue a final de los años sesenta. Yo entré en los años setenta con esa influencia y con Glauber. Es imposible no trabajar con el cine de Glauber Rocha.. Entonces, por dos caminos yo tenía la alegoría como una cuestión.

Fredric Jameson tiene un texto muy bueno, porque yo fui uno de los traductores de un libro que tiene él que se llama "Marxismo y forma" (Akal, 2016), que se publicó en Brasil el 84. Yo ya tenía hecha mi

tesis en los EEUU, en el 82'. Pero cuando lo leí, vi una parte que tiene un comentario muy bueno - porque el libro tiene una parte sobre Sartre, una parte sobre Adorno, un capítulo sobre Benjamin, Bloch, Lukács y tiene cien páginas, al final, que son su propio pensamiento sobre la exposición anterior. Ahí el dice algo muy interesante: es bueno trabajar con una categoría que sea bien escogida, estratégicamente, te permite trabajar comparaciones y ver cómo aquella categoría va a recubriendo diferentes modalidades de uso, de un camino que defina una concomitante variación en el plano político y en el plano estético. Allí, yo organicé mejor mi cosa con la alegoría, donde tú vas viendo la transformación de la vida política de mi país y la transformación de la forma estética de estos filmes... ¡todos en el campo de la alegoría! Pero hay una concomitancia entre el momento en que se ha realizado y la forma como la alegoría se produce. Puedes escoger cualquier categoría estética y ver cómo hubo transformaciones y rupturas en el hilo estético. Y cual es la concomitancia con las transformaciones y rupturas en el plano político. Los desencuentros. Eso es muy interesante.

Notas

1

NdE: Habla de *Cabra marcada para morir* (1984) de Eduardo Coutinho, que es comenzada a filmar en 1964 e interrumpida por el golpe militar para ser retomada en 1979. En el filme el montaje de Coutinho se sirve de esta elipsis para hacer un filme que revisa su propio proceso de producción con distancia histórica y reflexiva

---

Como citar: Pinto Veas, I. (2017). Ismail Xavier, *laFuga*, 19. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/ismail-xavier/822