laFuga

Luiz Rosemberg Filho

"Yo hago cine para intentar comprender las contradicciones de la sociedad en la que la gente vive"

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine Brasileño | Cinema Marginal | 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.

Con más de cincuenta años de trayectoria, el nombre de Luiz Rosemberg Filho es también un sorprendente redescubrimiento en Brasil, su país de origen. Siendo parte de la generación posterior al Cinema Novo, compartió con Rogério Sganzerla, Julio Bressane y Andrea Tonacci las dificultades de comenzar a desarrollar su obra en plena dictadura, así también la pregunta sobre cómo filmar después del Cinema Novo. Así, comparte con el llamado Cinema Marginal su opción por los bajos presupuestos y la búsqueda de un lenguaje más radical, pero se distancia en sus motivaciones más políticas. Lo suyo fue un cine de vanguardia, experimentación y política, cuestión que se cristaliza en obras como *Jardin Das espumas* (1970) e *Imagens* (1972) donde hace gala de un cine libre y teatral que vehicula la denuncia política y el deseo de superar las constricciones y represiones históricas de su tiempo. Sus películas tuvieron que luchar contra la censura, fue el caso de *Crónica de um industrial* (1978) que fue censurada por la dictadura, sin embargo logró estar en Cannes de ese año. Siendo, también, un cine "transgresor" para su época, tuvo que lidiar con el rechazo del público y parte de la crítica, pero jamás detuvo su obra. Numerosos largometrajes y cortometrajes hacen gala de una técnica mixta que va del collage al ensayo personal, del cine alegórico al surrealista, del teatro a la plástica, siempre con la misma preocupación: mirar la Historia política con nuevos ojos, preguntarse por el destino trágico del Brasil. Los últimos años Rosemberg Filho ha vuelto a filmar, llevando a cabo proyectos que tenía escritos, dando cuenta de una mente libre y una capacidad artística única en nuestro presente. Esta conversación tuvo lugar en FICUNAM 2017 donde se le hizo un homenaje y retrospectiva.

Inicios

Iván Pinto: ¿Cómo empieza tu relación con el cine? ¿Cuál fue tu relación con el Cinema Marginal?

Luiz Rosemberg Filho Mi relación con el cine empieza por mi admiración hacia el *Cinema Novo*: el cine de Glauber, el cine de Nelson Pereira, de Joaquim Pedro Andrade, de Leon Hirzsman.Yo amo mucho su cine, principalmente *São Bernardo* (1971). Es una de las grandes películas del cine brasilero. Bueno, en esos años nos juntábamos en la playa de Ipanema. Ahí todos conversábamos, compartíamos un poco. Yo trabajaba en un Centro Popular de Cultura (CPC) y ahí conocí a León y a Armando Costa. Esas personas me fueron presentando a otras personas.

En general, mi admiración es más por el Cinema Novo que por el Cinema Marginal. El Cinema Marginal es gusto de muy pocas personas. Si tú preguntas quien me gusta te diría de Andrea Tonacci y André Luiz Oliveira. Ellos son muy queridos. Con Rogério Sganzerla y a Julio Bressane nunca me llevé muy bien. No me gusta el cine de ellos, no me interesa. Como tampoco el cine de Cacá Diegues en el marco del Cinema Novo que encuentro muy débil. Y Glauber siempre tuvo esa cosa: "¿pero de qué lado estás tú? ¿De este lado o del otro?". Y cuando me preguntan de qué lado estoy yo, les digo que soy la tercera vía, que soy Tony Blair. Nunca quise relacionarme de esa manera. Lo que sí hago

defiendo las películas buenas del Cinema Novo, como defiendo siempre las buenas del Cinema Marginal. Y eso crea una cosa angustiante- Pero desde el punto de vista del respeto, desde el punto de vista de la admiración, desde el punto de la creatividad, me parece que el Cinema Novo fue, en ese entonces, más importante. Hoy no tanto.

IP: No, hoy no…

LRF: Hoy se acabó. Ya no hay más de eso.

IP: Me gustaría saber un poco más de tu relación con Andrea Tonacci..

LRF: Con Tonacci, mi relación era de hermanos. Tengo por él no solo una amistad, sino también cariño, respeto y una eterna gratitud por haber sido amigos. Siempre me decía "¿cómo filma tanto con tanta facilidad?". Yo le decía que hacía lo que podía. Si tengo un equipo de 50 personas, voy a usarlo. Pero también puedo hacer un filme con tres personas. Él era más criterioso, necesitaba un equipo más o menos armado para hacer una película. Pero yo creo que eso lo perjudicó mucho, porque era un tipo que tenía muchas ideas, muchos sueños, pero se cerraba mucho dentro de sí mismo. Tenía una dificultad, una angustia….

IP: Hay un elemento clave, que está muy presente en tus películas, que tiene para mí una raíz en el Cinema Novo, que es una "poética de la Historia". Es la historia grande la que está siempre pujando… las tensiones… Eso me impactó mucho, incluso en tus películas posteriores del período. Es algo muy presente. Y eso es algo que el Cinema Marginal tiende a abolir…

LRF: Esa es mi desconfianza y mi crítica con el Cinema Marginal. Porque para algunos, si ellos hacen una película sobre una pared es una maravilla. ¡Pero yo creo que eso es una mierda! ¡no me interesa! Hay dos escritores que me permitieron descubrir la Historia: Gramsci y Walter Benjamin. Son los dos que me dieron una orientación de la trayectoria política. Si tú trabajas la Historia, se puede hacer la película que quieras, cómo la quieras. Yo adoro, por ejemplo, a Luchino Visconti: es un maestro, así como adoro una película como *Os confidentes* (1972) de Joaquím Pedro Andrade. Creo que la historia es un personaje del Cinema Novo, que después fue abolido, que ya no existe. Entonces, la pregunta era cómo hacer una película en que la historia estuviera presente. Que la Historia esté por detrás, empujando. Es exactamente eso.

IP: Tratando de hacer el mapa para los lectores, usted siempre tuvo una relación muy cercana con Glauber Rocha, muy particular…

LRF: De amor y odio…

IP: Claro. Pero usted estuvo en el exilio con él…

LRF: Mi calma, mi silencio acabó cuando él apareció. Porque él era una persona muy creativa, muy inquieta. Y yo soy más tranquilo. Soy de los que dicen: "calma, calma, vamos tranquilos, calma". Y él quería que yo fuera a 300 festivales y que incluso fuera con sus filmes "Anda tú en mi lugar, que yo no quiero ir, no puedo". Raramente, los festivales son coherentes con la premiación, el respeto al cine. Es mucho más un espectáculo como tal que una reflexión sobre el placer de la creación. Al menos, eso es así allá. Aquí, no sé cómo es….

IP: No, no les interesa. Quiero comenzar a hablar de ese primer momento en que empezaste a filmar. Ayer contaste un poco de eso… Pero también es importante saber de tu primer momento cuando filmas ***Jardim das espumas*** **(1970). Tú ya tenías otras cosas, en teatro…**

LRF: Sí, mucho. Creo que debería haber hecho teatro y no cine. Porque el cine es mucho sacrificio. Muy pocas personas vieron mis películas. Y a mí me interesa un público local, me interesa el público del continente. Pero el público del continente, no está interesado en mi cine. Entonces, es una pelea a cuatro vientos.

IP: Es una pelea contra viento y marea…

LRF: Sí, siempre pierdes ¿Sabías que las películas de Glauber nunca fueron pasados por la televisión abierta en Brasil? ¡Nunca! Nelson Pereira tiene *Vidas secas* (1963), pero nunca la mostraron en la televisión abierta. Ahora pasan *Se Eu Fosse Você* 2, *Tropa de Elite...* Toda esa porquería, todo eso se pasa.

IP: Pero no lo de antes...

LRF: No, no un cine que ejercita una cierta reflexión. Ellos no quieren.

IP: Bueno, *Jardim das espumas* **es tu primera película, pero antes tenías otro proyecto...**

LRF: Sí, *Balada de Página Três* que era una historia de guerra.

IP:¿Y ese se filmó?

LRF: Sí, se filmó, se terminó y se perdió.

IP: ¡Se perdió! ¿Por la dictadura?

LRF: Si. Era la historia de dos jóvenes en un suburbio, que asaltaban una estación de gasolina, robaban un auto y se iban a pasear a la zona sur. Y entre medio, ellos hacen un pacto de amor eterno, pero al final, ellos no aguantan y se matan dentro de una *boite*. De eso se trataba.

IP: Era una película más oscura...

LRF: ¡Era terrible! Sangre, mucho sexo... Pero fue bueno que se perdiera, porque no era una buena película. Sí tenía una cosa absolutamente genial, que era el fotógrafo de la película, Mario Carneiro. Él tenía más de 17 cortometrajes bajo el brazo - tenía uno que se llamaba *Gordos e magros* - y fotografió muchos trabajos del Cinema Novo. Él fotografió *O padre e a moça* (1965) de Joaquim Pedro. Él era una persona extremadamente talentosa, extremadamente afectuosa, extremadamente serio.

Jardin das espumas

IP: Una de las cosas que impacta de *Jardim das espumas* **es que es una película muy radical en comparación con todo lo que se estaba haciendo en el continente y en ese momento. Es el juego con el montaje, el uso del archivo, el trabajo con los cuerpos y sobre todo, la dimensión de lo poético, una poesía desesperada. Lo que es más evidente, es la reflexión sobre la historia de tu país, eso es lo primero que uno ve. Es una película abiertamente contra la dictadura...**

LRF: Claro, lo es...

IP: ¿Qué pasó con eso? ¿Qué pasó con la censura en ese momento? ¿y cómo llegas a concebir este proyecto?

LRF: Siempre digo esto: no soy yo el que escoge el proyecto, es el proyecto el que me escoge a mí. Y ahí, yo me lanzo. Estaba leyendo en los diarios sobre secuestros de los embajadores, hojeando las páginas... Y ahí cortaba e iba dejando de lado. Y escribía, escribía pensando en cómo ir viendo esto desde fuera hacia adentro. Y cuando quedó listo el guión llamé a mis amigos. Bueno, hicimos la película, y trabajamos mucho esa cosa del cuerpo, de la expresión corporal, de la imposibilidad de hablar y de tener que manifestar eso a través del cuerpo. Y fue algo bonito, consistente. Los actores quedaron muy contentos con su trabajo. Entonces, cuando la película estuvo lista, se intentó censurar por su mala calidad: porque la película había sido rodada en 16mm, pero se había mostrado en 35mm. Se discutió en Brasil. Una película no se puede juzgar por su calidad, eso tiene que juzgarlo el espectador. Para justificarla terminamos diciendo que era una película de ciencia ficción y así, se justifica. Si estamos dentro de la ciencia ficción, se pueden usar imágenes del tiempo pasado, se puede mostrar la presencia de las fuerzas de organización, de las fuerzas armadas... Y fue así como logramos que la aprobaran.

IP: Qué locura...

LRF: Sí. Todo el mundo se reía. ¡Qué cosa más tonta! Pero la película fue odiada.

IP: ¿Odiada? ¿Por el público o por la crítica?

LRF: Por la crítica, el público, por todos... Recién ahora la película está siendo descubierta. Pero en el pasado, la única persona que vio la película, le gustó y vino y me dio un abrazo, fue Glauber. Yo estaba trabajando en el Instituto Nacional del Cine y las otras personas que trabajaban conmigo ahí, odiaron la película. "Tienes que dejar de hacer películas" "Usted no tiene nada que ver en el cine." Incluso, una persona me dijo "Tu película es pésima". En eso, mientras mostraba la película en la Vineteca del Museo de Arte Moderno, Glauber apareció e hizo lo que te conté.

IP: Si uno piensa hacia dónde estaba yendo Glauber en esos años – *Cáncer* **(1972)- él estaba cerca...**

LRF: Él tenía muchas diferencias con el Cinema Marginal, pero conmigo él tenía una cierta cercanía. Siempre decía "Usted es un loco que es necesario... coquetea con el Cinema Novo, pero hace otro cine, que no es el Cinema Marginal..."

IP: Me parece que algo que definitivamente se desata en tu película - después, en todas las que vienen, pero en esta está muy presente - es el montaje. Es un montaje desatado. Es absolutamente libre y la vez, riguroso en las relaciones que busca establecer entre las partes, de los cuerpos, del archivo histórico, de los discursos políticos y burocráticos, que están siempre muy presentes en tus películas.... ¿Cómo fue el proceso del montaje?

LRF: Cuando armamos el montaje, teníamos unas 4 o 5 horas de material para hacer una película de una hora y media. Y cuando vi el material, pensé que podía ser montado con planos dilatados. Eso lo tomé desde un primer momento hasta el último, y nunca más quise montar películas. Las críticas que cayeron después decían que la película no tenía pies ni cabezas, que estaba mal estructurada dramáticamente, que yo estaba intentando dilatar el tiempo... Yo creo que eso no pasaba en esa película. Ahí me fui al Festival de Berlín y fue el primer abucheo que presencié. Me dijeron de todo, que era Nazi y cosas así. Fue una cagada. Ahí me encontré con Glauber y me dijo "¿Por qué viniste a Berlín? ¡Es un festival de derecha!". Pero ese fue el primer abucheo. Yo sé que hago un cine que no es aceptable, no es un cine al que se entre fácilmente...

IP: Bueno, en esa película está muy presente la transgresión

LRF: Todo el tiempo. Había una escena donde mostraba a tres personajes teniendo relaciones sexuales ¡Eso en la época ni se pensaba! ¡Estaba loco, cómo hacía una mierda así!

IP: Ese es un elemento que estaba presente en esa y luego en tus otras películas: la sexualidad. La sangre y el cuerpo, como presencias muy fuertes. Eso me parece que, en ese momento, para Latinoamérica, es un pensamiento nuevo en términos de lo político

LRF: En todas mis películas hice eso, fue como una marca personal. La sexualidad es un instrumento de combate contra el fascismo. Cuando tú confrontas un cuerpo que tiene una historia, que tiene una expresión, eso a ellos no les gusta, no lo entienden, no lo quieren entender...

IP: Eso es muy interesante. Ayer decías también, a propósito de esta película - sobre *Jardim...* **y también en** *Crônicas de um industrial* **(1978) - que el fascismo no puede gozar**

LRF: No puede gozar, exactamente. Y ahora, curiosamente, *Crônica de um industrial* era una trilogía. Se me apareció con mucha fuerza una trilogía sobre el poder. Partía con *Crônica*...en donde mostraba la llegada del capital extranjero a la industria nacional; y la segunda parte sería como la huelga nacional se toma esa época; y después, era un ensayo sobre un golpe de estado, que nunca escribí. Escribí la segunda parte, pero no escribí la primera.

IP:¿Está hecha?

LRF: Está escrita.

IP: El tema que está en *Crônica***...de forma muy marcada, es la desaparición de la clase obrera. E**s **una película que se lee con distancia histórica sobre el contexto mismo, de lo que está ocurriendo ahí y en todo Latinoamérica. Es el auge de las multinacionales, la desaparición de la clase obrera y este giro izquierda-derecha, la gran figura de la traición. No hay tantas películas en Latinoamérica en esos años que estén haciendo esa reflexión-**

LRF: Y de eso no se habla. Ellos no van hablar de eso. Porque lo que ellos tengan para decir, no le va a interesar a la clase dominante. Entonces, es la clase dominante la que representa la historia, son los dueños de la historia. Y al mismo tiempo, es la que fracasa, es la que va al suicidio. También en aquella época era así. El filme trataba sobre la clase dominante y como está hecha para traicionar, el protagonista traiciona movimientos, política, a su mujer ...

IP: Y a él mismo, es una tragedia.

LRF: Todas las personas están con odio y él no puede más. El filme queda atrapado por la censura, porque los censores hallaban que, a pesar de ser un filme muy bonito, mostraba a un industrial suicidándose. Y eso no podía ocurrir.

IP: ¿*Crônica***... se pudo estrenar?**

LRF: No, no pudo. En Brasil, en pequeñas salas.

Silencios y cortometrajes

IP: *Imagens* **(1972) es una película muda, sin sonido. Cuéntame un poco de esa decisión**

LRF: Cuando yo estaba en Francia, vine a hacer un documental sobre Copacabana. Y cuando llegué a Brasil, quedé muy decepcionado con el miedo de las personas: nadie hablaba de nada. Las personas más próximas tenían mucho miedo de hablar. Y era una cosa que yo encontraba ridícula. Bueno, ahí me quedé pensando en armar un proyecto en que los personajes estén en silencio. Yo creo que el silencio del cuerpo también está muy presente ahí. Viéndolo hoy en día, era una cosa muy loca, porque en esa época nadie lo hacía. Nadie lo hacía. Y yo me porté bien con los actores, por lo que ellos dijeron que sí, que lo hiciéramos. Esta película retrato un momento histórico del silencio, que durante esos 20 años de dictadura estuvo muy presente. Al final, hablando de manera franca y directa, creo que está todo dicho. No es necesario explicar nada. Está todo dicho con el silencio. Me quedé muy contento con el resultado.

IP: Es una película hermosa. Y es muy libre en el montaje. Ya es cine ensayo, un ensayo histórico.

LRF: Creo que no vi ni una crítica, ¡ni una!, sobre *Imagens*... No sé si ayer estabas cuando un tipo me preguntó... "¿por qué las personajes tienen escritos en el cuerpo? Palabras como "angustia", "alma" y tienen poemas..." Yo le dije que tenía dos respuestas. Una: que conseguí transformar las cicatrices los poemas. Y la otra, es que los poemas también respiran.

IP: Bueno, la poesía, la palabra hablada - el discurso de la conciencia - y la palabra escrita, el cuerpo...

LRF: Es resistencia.

IP: Durante el período en el que usted no filmó películas igual estuvo haciendo cortometrajes..

LRF: Sí, siempre. Hice como 50 cortometrajes, adoro el formato. Gracias, fundamentalmente, a mis amigos. Porque yo nunca recibí financiamiento. La otra vez, en una entrevista me preguntaron cómo era posible que yo, con casi ochenta películas, nunca hubiera recibido financiamiento. Y yo le dije que qué otra cosa iba a hacer. Todo lo del financiamiento institucional, formularios es un instrumento de

censura. Es todo un aparato burocrático para que no puedas hacer cine. Y es por eso que tienes películas como *Tropa de Elite, Ciudad de Dios*... esas porquerías de la televisión. Yo creo que el cortometraje tiene esa función, de que tú puedas soñar encima del proceso de creación. Creo que soñar es una cosa muy importante. En el cortometraje, tú puedes convertir el sueño en un discurso político, en un acto afectivo, en una relación amorosa. En fin, sirve para todo.

Afectos y procesos

IP: ¿Cuál es la relación que establece el guión y la actuación? ¿Qué pasa entre lo que tienes conceptualizado y lo que llevas después a la puesta en escena? ¿Qué pasa con el actor?

LRF: Esa es una buena pregunta. El Cinema Marginal se caracterizó porque se filmaba sin guión. Y está bien, incluso te puede gustar eso. Pero yo no lo creo así. Para mí, uno tiene que escribir, tiene que tener una descripción, para luego trabajar con el actor. Así le vas a poder mostrar al actor que aquello es una cosa que él va a poder entender y va a poder transformar y hacerla crecer. Por ejemplo en *Crônica de um industrial* hay una escena donde el empresario está acostado, pero no totalmente. Y él sólo aparece desde el ombligo a la cabeza. Ahí yo le dije a la actriz: "Yo quiero que usted aparezca encima de él, que tenga su semen en la boca, se lo tire en su cara y después, quiero que explote, que llore, que grite y le diga '"usted gozó en mi boca, yo le estoy devolviendo su semen'". Ella hizo eso, y cuando le tiró el semen en su cara - que no era semen, era yogurt -, le tapó la cara y lloró. Yo no le había pedido eso, pero lo hizo por su propia cuenta. Después, hablando con la actriz - Katia estaba muy tensa, lloraba mucho -, me dijo que había arruinado la escena al hacer eso. Le pregunté por qué y ella me dijo que ella le tapaba la cara a los hombres que no sabían amar. Y lo dejé. Fue muy bonito.

IP: Siento que, a propósito de lo que me dices, entiendes el cine como una manera de expresar una verdad que no está predicha antes, sino que existe durante el proceso, que lo encuentras con todo, con el montaje, con los actores...

LRF: Es exactamente eso. Yo gozo creando contradicciones.

IP: Hablemos un poco del concepto de "cine afectivo", que has mencionado muchas veces. Del cine de los afectos...

LRF: Yo no hago cine odiando al mundo, odiando a las personas... Yo hago cine para intentar comprender las contradicciones de la sociedad en la que la gente vive, de los tiempos que se están viviendo. Por lo mismo, yo me apasiono por los actores, ¡yo tengo pasión! Porque sé que en el momento en los necesito, ellos van a estar conmigo. El fotógrafo con el que trabajo, hizo 50 películas conmigo: *Jardim das espumas*, *Assuntina das Amérikas* y 50 de mis cortometrajes. Entonces, yo creo que los afectos... Los afectos una parte descubierta de una sexualidad no ocupada. Puede que tú me gustes y ese simple acto, de que tú me gustes, ya es una apertura para una relación más creativa. Yo no creo que los cineastas tengamos que ser pesimistas, distantes de la vida, por el contrario: si tú tienes el sueño de hacer cine, tienes que trabajar el afecto.

IP: A propósito de *Guerra do Paraguay* **(2016) salió muy mencionada la relación con Bertold Brecht, que es un hombre fundamental para pensar todo esto**

LRF: Mientras más lo leo, más sé que menos sé. Brecht tiene una importancia muy grande, es una influencia muy grande en todos mis trabajos. Tanto en la parte conceptual como en la parte de montaje. El montaje en todas mis películas es extremadamente Brechtiano: cuando parece que se está entendiendo, tienes que cambiar el ritmo de la situación. En *Guerra do Paraguay*, un soldado que viene del pasado, conversa con una compañía de teatro de hoy... Eso es Brecht.

IP: Es un anacronismo. Es irse fuera del tiempo, para poder mirar la historia.

LRF: Es exactamente eso.

IP: Pero eso lo vi en todas tus película, ese intento de poner en paréntesis la cronología y poder reordenar

LRF: Tengo un corto llamado *O discurso das imagens* (20109, que está en Youtube también. ¿De qué se trata? Si las imágenes pudiesen hablar, ¿qué nos dirían? Ya está. Es lindo, ¿sabes? Es un homenaje al cine, muy lindo. El concepto de historia está siempre próximo. También hice otro corto llamado *Linguágem* (2014). Es una chica hablando de sobre lo que es el concepto del lenguaje. Yo creo que el cortometraje te da más oportunidades para soñar, para trabajar ese sueño y transformarlo en una historia y ver qué no es una tontera.

IP: Bueno, ahí hay algo muy fundamental que es la función de la imagen como problema

LRF: Yo estoy obligado a percibir cuando ella llega y se manifiesta. Pero yo creo el escenario. Ahí es cuando veo al mundo completo. Ella es la expresión de una subjetividad que yo no sabría cómo verbalizar. Si yo pudiera verbalizar la concepción de una imagen, te estaría mintiendo. La imagen final de *Imagens*, cuando se dispara un balazo en la boca, apareció sin explicación. Y ahí quedó. Entonces, lo que yo hallo bonito del cine y de la concepción de las imágenes, es que tú trabajas sobre una subjetividad que no tienes cómo explicarla. Y ahí eso se transforma en una cosa creativa, que no es ni una representación ni es una cosa del pasado.

Como citar: Pinto Veas, I. (2017). Luiz Rosemberg Filho, *laFuga*, 20. [Fecha de consulta: 2026-11-25] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/luiz-rosemberg-filho/871