

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

El tiempo, el espejo, la sonrisa. Diálogo con Walter Lima jr.

Autor/es:

Torrell, Josep

Citar como:

Torrell, J. (1998). El tiempo, el espejo, la sonrisa. Diálogo con Walter Lima jr. La madriguera. (6):63-65.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41645>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# El tiempo, el espejo y la sonrisa

Diálogo con Walter Lima jr.

Josep Torrell

**El cineasta brasileño Walter Lima Jr. (Niteroi, 1938) es, ante todo, un tipo encantador. Hay algo en él que infunde confianza: su manera de mirar, su sonrisa afable, el interés con el que escucha, su atenta amabilidad con todos, la impresión de sinceridad que producen sus palabras cuando, tímido y apasionado, habla de lo que le gusta o de lo que detesta. Su película *A Ostra e o Vento* (1997) compitió el año pasado en Venecia y acaba de ganar el premio Casa de América en la IV Muestra de Cine Latinoamericano de Lérída**

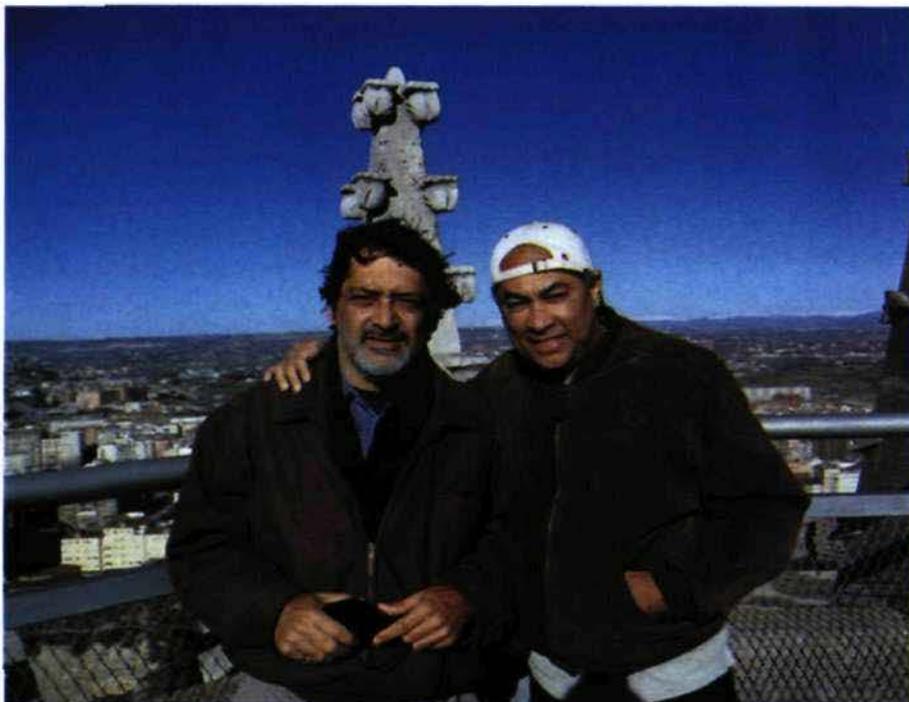
—¿Cómo surge *A Ostra e o vento*?

—Hace algunos años un amigo me regaló la novela de Moacir Lopes. La cuestión que me interesó más cuando la leí era la cuestión del tiempo: esa simultaneidad del tiempo pasado y presente, el tiempo como espacio dramático. La película trata, en cierta manera, sobre la soledad humana y el miedo de vivir. El miedo del padre al sobreproteger a su hija, excluyéndola de un mundo perverso que la puede destruir. La hice queriendo que fuera una obra muy abierta. Lo que me interesó inicialmente fue una cuestión formal: el montaje de la estructura de pasado-presente, los tiempos que se entrecruzan. Yo mismo tengo continuamente la impresión de que vivo así, en tiempos un poco paralelos. Pero los valores humanistas que estaban ahí detrás se impusieron cuando me propuse adaptarla. La metáfora de la niña, si lo ves a través de este prisma, es la idea de que el deseo es una expresión de la naturaleza en nosotros. Aunque intentáramos escapar de nuestros deseos no podríamos por-

que son la expresión misma de nuestra naturaleza. La niña ama lo inverosímil, lo imaginario, lo imposible: quiere ser la amante del viento. Pero al final descubre que su propio tamaño es insignificante y pide socorro. Ella recupera su dimensión humana, se ve como un ser humano, en cierto modo se descubre sola. Es entonces cuando se integra —o bien se desintegra— en la naturaleza, cuando se ve su cara como una esfinge en ese desierto de agua. Desde mi punto de vista, la niña no es un personaje realista, es el recuerdo del viejo que vuelve a la isla.

—Tú empezaste con el Cinema nôvo.

—Los años del cinema nôvo fueron muy productivos. Muy felices. No creo que se puedan repetir, por lo menos para nuestra generación, porque parte de ella ya está muerta. No se pueden repetir porque las condiciones materiales son otras. El mercado es otro. La importancia de la televisión es mucho mayor hoy en día de lo que era antes. La posibilidad



Walter Lima (izquierda). Foto: Agencia Zoom

de un cine brasileño que se multiplica para conquistar un mercado ya no existe. Lo que sucedió en los años del cine novo es que había un mercado mayor y nosotros intentábamos conquistarlo multiplicando la producción, el número de películas. Pero después el gobierno Collor interrumpió definitivamente la producción cinematográfica, con una política cultural dominada por los intereses americanos. El fracaso de todas las conquistas del cine novo fue trágico para nosotros porque creamos una distribuidora, creamos una política que no existía antes y todo esto se destruyó, se acabó.

—Salvo **Brasil año 2000**, tus películas no se han estrenado en España. ¿Podrías contarnos algo de ellas?

—Mi primera película es *Menhino de engenho*, que habla del cultivo de la caña de azúcar en el nordeste de Brasil. Es la comprensión del mundo, de ese mundo, por parte del hijo de una familia patriarcal. Habla del fin de un ciclo económico de Brasil. La película es circular, comienza en las ruinas del ingenio y al final vuelve a ellas. Hay un lenguaje que utiliza el tiempo como un objeto dramático. Aquí con una visión más realista que poética. Mi segunda película, *Brasil, año 2000* (1969) es una metáfora totalmente delirante, poética, sobre lo que sería el desfase con la realidad económica, incluso política, entre lo que sucede en el mundo y lo que

sucede en Latinoamérica. Es una sátira. En esta película había una influencia de Berlanga. Alguien me contó el argumento de *Bienvenido mister Marshall*, y en cierta manera en mi película había esa sugestión. Era un general que va a inaugurar una base de cohetes. La sociedad norteamericana se había acabado totalmente en el año 2000. Todo lo que quedaba era un cohete que intentábamos mandar al espacio. Representaba nuestro progreso. *Na boca do noite* (1970) era una adaptación de una pieza teatral sobre dos hombres que intentan robar un banco. Era un dueto en un banco vacío. Uno es banquero y el otro es un barrendero del banco. El primero intenta convencer al segundo, que se resiste porque ha trabajado ahí toda su vida. Representa un poco la idea de la clase media en los años de la dictadura. La película estaba rodada en blanco y negro y en 16mm. La hice no solamente para expresarme sino también para ayudar a pagar *Brasil, año 2000* porque la censura la cortó tanto que salió deformada. Le cortaron casi veinte minutos. Era una película musical y cortaron a mitad de la música. No funcionó. Y me quedé con tantas deudas que intenté hacer alguna cosa para pagarlas. Pero *Na boca do noite* estuvo prohibida durante cierto tiempo y no ayudó nada! Por eso me fui a trabajar a la televisión. La etapa de televisión es importantísima para mí. Los motivos que me llevaron a la

## Adiós, luz de veranos...

de

# Jorge Semprún

\*

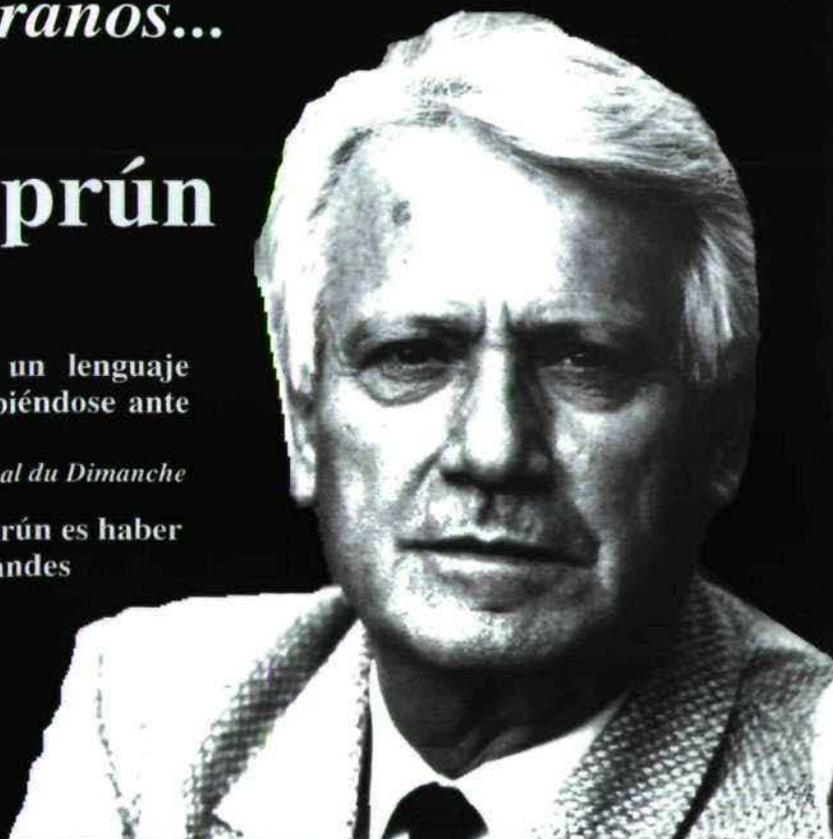
Un libro hermoso, escrito en un lenguaje soberbio. Un libro que va escribiéndose ante nuestros ojos.

*Le Journal du Dimanche*

La suerte y la desgracia de Semprún es haber sido actor y espectador de los grandes momentos trágicos de este siglo.

*Le Nouvel Observateur*

TUSQUETS  
EDITORES



## La posibilidad de un cine brasileño que se multiplica para conquistar un mercado ya no existe

televisión fueron motivos económicos. Pero la televisión me modificó como realizador: yo trabajaba cada mes en una película. Así que cuando salí de ahí lo había descubierto todo en la práctica: una estética del sonido directo, la captación de lo espontáneo. En cierto modo soy periodista. Estudié derecho, pero hacía crítica, trabajaba en periódicos y en la práctica hice periodismo. Me gusta hacer periodismo en televisión. Me gusta, me gusta mucho.

—Entre 1970 y 1978 sólo haces cortos.

—Hice la mayor parte de mis trabajos en la televisión. Hice casi sesenta documentales para la televisión. Trabajé muchísimo, pero filmando. No con vídeo, sino con cámara, negativo de película y moviola. Esto fue una escuela fantástica para mí: hacía una película de cuarenta minutos cada mes. Luego salí de la televisión para hacer *A lira do delirio* (1978), que habla de la presencia de la mujer en el carnaval. Pasa en dos tiempos diferentes: durante y después del carnaval. En el carnaval todos usan máscaras, pero en la realidad viven lo opuesto a eso. La película mostraba la confrontación de esas dos realidades. Después hice *Joana Angelica* (1979), un largometraje para la televisión pero producido por mí. Joana Angelica era una monja, un personaje histórico que participó en la guerra de la independencia del Brasil. Los soldados portugueses la mataron cuando intentaba impedir que entraran en su convento para capturar a las personas que allí se escondían. Hice diferentes versiones de lo que sucedió en ese momento: una versión mítica, una versión mística, y una versión realista, histórica. Así que la historia se repite varias veces de varias maneras. Se juega también con esta cuestión del tiempo. Se interrumpe, pasa al documental, entran profesores, después vuelves al espacio histórico del siglo pasado, regresas al presente... Usé la historia como un espejo.

—Luego vuelves al largometraje con *Inocência*.

—No. Después hice una serie para la televisión alemana, que se convirtió en un largometraje, *Chico Rei* (1985), sobre un mítico rey del Congo que fue llevado como esclavo a Brasil con su pueblo. Es una historia que habla de libertad y es el origen de un auto de escuela de samba. Ese tipo inventó una fiesta que existe en Brasil que está en la base del Carnaval: la congada, una fiesta sincrética donde hay una transmisión de poder de un rey a otro, en la que los negros cuentan su propia historia para los otros negros en medio de una procesión de la iglesia católica. Era una manera de sincretizar esa historia muy ingeniosa. Interrumpí

*Chico Rei* porque quería convertirlo en una película; había material suficiente para hacerlo pero no encontré ningún productor brasileño al que le interesara terminarla. Fue entonces cuando hice *Inocência* (1983). Luego hice *A lenda do Boto* (1987), y *El monje y la hija del verdugo*, que es una película americana. Estuve en Cuba, pasé a dar clases. Hice dos series para televisión, volví a dar clases, hice trabajos para la televisión inglesa y después dando clases siempre y documentales dispersos. Hace años que estoy trabajando en una película que se llamará *Os desafiados*, sobre la bossa nova.

—Cuéntanos algo de tu experiencia como profesor.

—Soy profesor de dirección de actores. También trabajo en la formación de asistentes de dirección. Les enseño cómo leer un guión, cómo planificarlo y prepararlo técnicamente, y un poco de historia del cine. Hay que educar el ojo. Eso se puede hacer desde un cine de la realidad o desde un cine del imaginario. Cuando percibo cuál es el interés mayor de la clase, les propongo un repertorio de películas. El cine no ha de ser sólo un cine social. Yo creo que cada uno debe expresar su propia manera de ver. Intento no imponer nada. Pero la visión de lo que me interesa del cine no excluye un cine humanista. A los alumnos les interesa este discurso. Pero que sea un cine humanista no quiere decir que sea un «cine imperfecto». Esa teoría del cine imperfecto de Julio García Espinosa a mí no me convence. El cine como expresión y como encanto, eso es lo que mantiene al cine. Un cine hecho por imperfecciones es pura complacencia.

—Walter, ¿tú por qué haces cine?

—No quiero inventar un mundo, quiero comprenderlo. Tal vez recreándolo intento comprenderlo, comprenderme a mí mismo. Cuando hago una película como *A Ostra e o Vento* intento comprenderme a mí mismo. Soy padre, tengo una hija; entiendo a ese padre, y me espantan sus conflictos. El cine es la forma más amplia que ha inventado el hombre para intentar comprenderse, un espejo en el que se puede ver a sí mismo. Yo creo en esa ventana sobre el mundo. Creo en la lengua del cine, en la lengua de las imágenes que superan las barreras culturales. Admiro todas las cosas que son reveladoras, de Buñuel a Glauber, de Eisenstein a Orson Welles, de Renoir a Visconti. El cine es mucho más que una actividad industrial. Es un lenguaje con posibilidades de investigación reveladoras. No se puede pasar sin el cine después de conocerlo. Estoy prisionero de esta fascinación♦