

EL NEGRO EN EL CINE DE ARGENTINA, BRASIL Y CUBA

Victor Manuel Amar Rodriguez

Doctor em Historia del Arte por la Universidad de Sevilla (España), especialista en cine latinoamericano.

RESUMO: Este artigo tem como objetivo abordar a imagem do *negro* no cinema argentino, brasileiro e cubano. Do ponto de vista europeu, o cinema latino-americano é freqüentemente encarado como algo distante, a despeito dos laços culturais e históricos que nos unem. Essa distância torna-se ainda maior quando os filmes são dirigidos e estrelados por negros, ou quando tratam de sua cultura. O cinema deve relacionar-se com a realidade e seu desenvolvimento depende do estudo e representação da mesma. Nossa atenção, portanto, volta-se para o negro e sua contribuição/valorização cinematográfica.

ABSTRACT: This article's objective is to discuss the image of the "black" in the Argentine, Brazilian, and Cuban cinema. From a European viewpoint, Latin American cinema is generally regarded as something distant, despite their cultural and historical ties. This gap is widened when the movies are directed and starred by "negros", or when such movies depict the "negro" culture. The cinema must convey reality and its development depends on the study and representation of the latter. Therefore, our attention is focused toward the negro and his cinematographical contribution and appreciation.

PALAVRAS-CHAVE: Negro, Cinema, América Latina, História da Cultura, História Contemporânea.

KEY-WORDS: "Negro", Cinema, Latin America, History of Culture, Contemporary History.

Los dioses africanos
continuaban vivos entre los
esclavos de América como
vivas continuaban, alimentadas
por la nostalgia, las leyendas
y los mitos de la patrias
perdidas.

GALEANO, 1988, p. 164

Atendiendo a la configuración del mapa etno-
gráfico-racial de América Latina, el Negro se "esta-

bleció" en las tierras bañadas por el océano Atlántico hasta la desembocadura del Río de la Plata, en las Antillas y puntos de México y mezoamérica, además de comarcas muy concretas en la costa del pacífico.

El primer país que pasamos a focalizar es Argentina; una nación eminentemente de ascendencia latineuropea, no obstante, resulta paradójico encontrar en el panorama filmográfico a un director de

cine mulato (padre blanco y madre negra), como es el caso de José Agustín Ferreyra.

Escasos son los ejemplos existentes dentro del cine argentino en que encontraremos películas con una temática, directores y/o actores negros... así que, ésto podría ser entendido en la medida que la realidad multiracial al pueblo argentino le quedaba un poco distante.

El 18 de julio de 1896 llega el cine a la Argentina, concretamente al teatro Odeón de Buenos Aires, con cintas como *La Llegada de un Tren a la Estación de la Ciotat*, *Salida de los Obreros de la Fabrica Lumière*. Sin embargo, se considera la primera película argentina la realizada por el francés Eugène Py, titulada *La Bandera Argentina* (1897). Prácticamente con el surgir del cine nacional, nace un joven que más tarde se convertirá en pieza clave para el desarrollo del cine argentino de décadas posteriores. Nos referimos a José A. Ferreyra (1889-1943), pintor, músico, escenógrafo y, sobre todo, hombre de cine; apodado y conocido en el mundo del celuloide como el negro, aspecto que hacía alusión al tono oscuro de su piel. Su filmografía cabría dividirla en dos períodos: a) Silente, iniciándolo en 1915 con el cortometraje *Una Noche de Garufa* y continuándola con cintas tan significativa como *El Último Tango* (1925), o bien, *Perdón Viejita* (1927), entre otras. b) Sonoro, tras un viaje a Europa, Estados Unidos y al resto de América Latina... y un hecho relevante en la historia del cine como fue la irrupción del sonoro con la película *El Cantor de Jazz* (1927), con la voz y la cara pintada del actor Al Jolson, sincronizada por el sistema Vitaphone; invento que se extendió por todo el mundo. Dentro de estos años de euforia e innovación, Ferreyra intuyó las posibilidades que existirían en sumarle a la magia de las "sombras" en movimiento, el sonido. Se sucedieron varios intentos por parte de otros directores argentinos, valga el ejemplo de Roberto Guidi, Luis Moglia Barth... a los que habría que

añadirle la experiencia de Ferreyra adquirida en cintas como *Muñequita Porteña* (1931), título original que a consecuencia de un *lapsus calami* se divulgó equivocadamente como *Muñequitas Porteñas*. Seguidamente otros directores continuaron dinamizando el cine criollo hasta constituirlo en el cine más importante de América Latina de habla hispana; resultaría injusto no hacer mención a Angel Mentasti, Mario Soffici, etc., al tango, a Libertad Lamarque o Carlos Gardel.

Retomando de nuevo a nuestro director, Ferreyra es considerado por la mayoría de los investigadores y estudiosos como el creador del cine argentino como arte, además de vivir siempre de cara a la realidad de su Argentina natal, envuelto en un sentimiento populista de la vida. Su cine se caracterizó por un estilo ágil y de fácil conexión con el universo porteño y sus gentes. Cabría finalizar este apartado reproduciendo parte de un texto escrito por Estela dos Santos, en el cual se pone de relieve la importancia de Ferreyra dentro del panorama cinematográfico argentino:

Ferreyra es el primer director, y por muchos años el único que con su nombre como garantía lleva público a las salas sin actuar en la pantalla. Como se dice hoy "una película de Antonioni o de Bergman", en los años veinte se decía por estos lares "es una de Ferreyra", con abstracción de los actores, que eran muñecos dóciles del director creador. Una manera autoral de hacer cine, que en la Argentina no tuvo continuadores hasta épocas muy recientes. Ferreyra ponía a todo el equipo al servicio de su idea: solo al final de su vida, después de crear el mito cinematográfico de Libertad Lamarque, supeditó sus películas a la estrella que se lo fagocitó. (SANTOS, 1971, p. 27)

A continuación nos detendremos a analizar el panorama cinematográfico en el Brasil, en relación al negro en el cine de este "subcontinente de lengua portuguesa" de América del Sur. Desde sus orígenes comprobamos que el negro existió en su filmografía, no obstante, fue a partir del movimiento Cinema

Novo cuando tomó un tratamiento más de acuerdo y comprometido con la realidad, eludiendo el folclorismo, lo anecdótico.

El actor negro Benjamín de Oliveira, durante años fue la principal atracción de uno de los más conocidos circos, el circo Spinelli, de Río de Janeiro, en los primeros años del recién iniciado siglo XX. A partir de su experiencia circense y pantomimas, en 1908 le proponen interpretar en calidad de actor principal, el papel de Peri, en el cortometraje *Os Guaranis* (1908) dirigido por el también fotógrafo Antonio Leal e inspirado en la novela homónima de José de Alencar. La producción corrió a cargo de dos de los más prestigiosos productores del momento: Labanca y Leal & Cia. Asimismo, el elenco estuvo compuesto por algunos miembros de la troupe del circo Spinelli, además de contar con la participación de la actriz Inês Cruzetta. Esta película cabría considerarla la primera adaptación de una novela al cine brasileño, a pesar de que en el apartado técnico la cámara todavía no se había librado del todo de su emplazamiento fijo, además de filmarse sin decupar. Sin embargo, se convirtió en un éxito en taquilla.

Antes de finalizar la década, uno de los cantantes negros más populares de estos años, el polifacético Eduardo das Neves, interpretó dos películas cantadas: *O Pronto*, que cosechó un relativo éxito de taquilla y de la crítica; y el drama *Sangue Espanhol*, producida por el español establecido en São Paulo y, más tarde, en Río de Janeiro, el valenciano Francisco Serrador:

El cine Brasil presentó la película cantada *Sangue Espanhol*, bellísima cinta dramática cantada e imitada por el conocido cantante Eduardo das Neves. Es decir, la cinta es extranjera, pero quien estaba detrás de la pantalla, cantando y declamando, era Dudu das Neves. (ARAUJO, 1976, p. 309)¹

1. Vicente de Paula Araújo. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

"O cinema Brasil apresentou o filme cantante *Sangue*

Este tipo de espectáculo sin precedentes en el Brasil, filmes musicales (a la magia visual del cine habría que sumarle la voz y la música de actores y músicos que cantaban y tocaban detrás de la pantalla), inspirados en operetas y temas del carnaval, tuvieron gran relevancia en la fase embrionaria y posterior desarrollo de uno de los géneros más característicos del cine del Brasil: La Chanchada (film musical carnavalesco, que registró un considerable éxito en los años 40 y 50).

Con el advenimiento del sonoro, el cine en el Brasil continuó madurando e intentando encontrar una "fórmula" que se identificara con el pueblo, no conectando tanto con el análisis de la realidad sino, más bien, con la manera de sentir y divertirse de sus gentes. En este sentido cabría contemplar a la chanchada, un género genuinamente carioca, que aglutinó la mayoría de la producción del país durante prácticamente dos décadas. En este contexto habría que atender a otro gran actor negro, Grande Otelo, aunque nació en el estado de Minas Gerais, siempre se sintió carioca de adopción. Sus comienzos en el universo del espectáculo fueron como actor de teatro y, poco a poco, fue introduciéndose en el mundo del celuloide. Grande Otelo poseía un sinnúmero de características innatas y adquiridas que lo harían convertirse en uno de los actores más queridos del Brasil. En su carrera trabajó al lado de los más prestigiosos directores del momento (José Carlos Burlé, Watson Macedo...) y junto a los más entranables cómicos del país (Zé Trinidad, Mesquitinha...), pero fue al lado del actor de origen español, Oscarito, con quien cosechó los éxitos más inusitados. Sin duda alguna, escribió una de las páginas más memorables del cine de este país.

Espanhol, 'bellíssima fita dramática cantada e imitada pelo conhecido cançonetista Eduardo das Neves'. Quer dizer, a fita era estrangeira, mas quem ficava atrás do pano, cantando e declamando, era Dudu das Neves."

Una mención aparte debemos hacer a la cinta *Sinha Moça* (1953) dirigida por Tom Payne, inspirada en el libro homónimo de Maria Dexonne y Macheco Fernandes, con producción de la Compañía Cinematográfica Vera Cruz (São Paulo). Esta compañía se preocupó por realizar un cine de imitación (europeo), mercantilista y soslayó la realidad del Brasil. Volviendo de nuevo a esta película añadiremos que focaliza uno de los momentos de la historia contemporánea del Brasil más significativos, como fue el fin de la esclavitud – La Ley Aurca.

Retomando a este actor, Grande Otelo, podemos introducirnos en la siguiente década, los años 60, y por tanto, uno de los períodos más representativos para el cine nacional; nos referimos concretamente al Cinema Novo, que disfrutaría durante esta década y parte de la siguiente de sus mejores elogios y, paulatinamente, se fue diluyendo a partir del golpe militar de 1968.

Desde las primeras realizaciones cinemanovistas, Grande Otelo estuvo vinculado al movimiento cinematográfico. Lo podríamos recordar por su extraordinaria interpretación como Espírito da Luz Soares, aquel pobre compositor de sambas que es fruto de las injusticias y los engaños, experimentando una de las sensaciones más amargas de un hombre consagrado a la música, ver plagiadas sus composiciones. Nos referimos a la cinta *Rio, Zona Norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos; o bien, algunos años más tarde le volvemos a ver en una de las películas más emblemáticas del Cinema Novo (fase de cine-metáfora), concretamente en *Macunaíma* (1969), como el Macunaíma negro, de Joaquim Pedro de Andrade.

No obstante, fue con el Cinema Novo cuando el negro tuvo peso específico en el cine del Brasil, no sólo como actor: Luiza Maranhão (la Sofía Loren en negativo, o bien, la Venus de Ebano, como muchos críticos la llamaron cariñosamente), Elizer Gomes, Lídio Silva... y Antonio Pitanga, uno de los actores

más importantes de lo que podríamos llamar el ciclo de cine bahiano (*Barravento, A Grande Feira...*) y del cinema novo carioca (*Ganga Zumba, A Grande Cidade...*), con una trayectoria de actor que se continúa hasta la actualidad; además mención obligada es su actividad como director en la película *Na Boca do Mundo* (1978) co-intepretada al lado de una de las divas más importantes del cine brasileño: Norma Benguell.

También en relación a la temática el movimiento cinemanovista tuvo presente al negro, que hasta prácticamente estos años había registrado un enfoque frívolo de la realidad en que se encontraba inmerso este colectivo que representa un importante sector de la población del Brasil. Esta problemática se aborda desde la perspectiva del documental *Aruanda* (1960) del director paraibano Linduarte Noronha, hasta el enfoque ofrecido por las ficciones *Barravento* (1960) del bahiano Glauber Rocha, *Bahia de Todos os Santos* (1961) del paulista Trigueirinho Neto, *Ganga Zunga, O Rei dos Palmares* (1964) del carioca, de origen alagoano, Carlos Diegues.

Añadiremos la intervención, cada vez más común, de artistas negros como protagonistas (Grande Otelo, Luiza Maranhão, Antonio Pitanga, Elizer Gomes...), además de la utilización del “negro” como contenido de las películas. (AMAR RODRIGUEZ, 1994, p. 209)

Este mayor acercamiento al negro ya se atisbó en las comunicaciones presentadas en el I y II Congreso Paulista de Cine y en el I Congreso Nacional de Cine Brasileño, todas ellas en la primera mitad de la década de los 50. Estas enseñanzas fueron recuperadas y restablecidas por los cinemanovistas, sobre todo con Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, entre otros.

[...] alguien se puede preguntar ¿dónde buscaremos las historias de contenidos nacionales? Las fuentes para esto son inagotables. Basta recordar que contamos con una literatura riquísima, un folclore con tres pilares – portugués,

indígena y africano – y una historia seductora, llena de pequeños y de grandes acontecimientos. (DOS SANTOS, 1952, sin/paginar)²

En las décadas de los 70 y 80, obviamente continuaron realizándose películas que contaron como eje argumental al negro, solo por citar algunas: *O Amuleto de Ogum* (1975) de Nelson Pereira dos Santos, *Xica da Silva* (1976) de Carlos Diegues; *Tenda dos Milagres* (1977) de Nelson Pereira dos Santos; *Pedro Mico* (1985) de Ipojuca Pontes, que contó como actor principal con Pelé; *Jubiabá* (1986-87) también del director paulista afincado en Rio de Janeiro, Nelson Pereira dos Santos, basada en la novela homónima del escritor bahiano Jorge Amado.

Jubiabá de Nelson Pereira dos Santos es la historia de un gran amor entre una joven blanca y loca, Lindinalva (Françoise Goussard) y el negro Antônio Balduino. La política pasa casi desapercibida, apenas en el final. No obstante, en el libro de Jorge Amado, la parte de las luchas políticas es tan importante como la amorosa. Y la cuestión racial, que años después el escritor volvería a discutir más profundamente en *Tendas dos Milagres*, está bastante presente también. Por necesidad de la adaptación, Nelson se centró más en la relación amorosa. O, talvez, en función de su estado anímico, haya preferido privilegiar el placer estético del cine – a través del amor – a la discusión ideológica. Porque en la adaptación de *Tenda dos Milagres* priorizó lo contrario. (SALEM, 1987, p. 348)³

2. I Congreso Paulista del Cine Brasileño. São Paulo. Abril. 1952. Tesis presentada por Nelson Pereira dos Santos, titulada: “O Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro”. Sin paginar.

“[...] alguém pode perguntar, onde procuraremos as histórias de conteúdos nacionais? As fontes para isto são inesgotáveis. Basta lembrar que contamos com uma literatura riquíssima, um folclore com três pilares – português, indígena e africano – e, uma história sedutora, cheia de pequenos e de grandes acontecimentos.”

3. Helena Salem. *Nelson Pereira dos Santos: O Sonho Possível do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

“O Jubiabá de Nelson Pereira dos Santos é a história de um grande amor entre uma jovem branca e loura, Lindinalva (Françoise Goussard) e o negro Antônio Balduino. A política passa de raspão, apenas no final. Mas no livro de Jorge Amado, a parte das lutas políticas é igualmente importante à amorosa. E a questão racial, que anos depois o escritor voltaria a discutir mais profunda-

Otra cinta también importante de estos últimos años de la década de los 80 fue *Natal da Portela* (1988) de Paulo Cesar Saraceni, un film biográfico que en 90 minutos narra la vida de uno de los hombres más emblemáticos del carnaval carioca. Asimismo, para concluir este apartado, hagamos sólo mención a la producción de pornochanchadas, (una derivación un tanto especial de la original chanchada), donde el apartado estético brilló por su ausencia.

Por último, nos detendremos en la cinematografía de Cuba, otro país de América Latina que posee una dilatada e interesante historia del cine, que arranca con la primera sesión pública llevada a cabo en La Habana el 24 de enero de 1897. Desde este mágico momento se han realizado muchas películas en Cuba (por cubanos y extranjeros); pero existe un hecho histórico que podría servirnos para establecer dos momentos en la cinematografía de este país caribeño, que se corresponde con el antes y el después de la Revolución de 1959. Por todos es conocido aquellos años en que esta isla antillana era un apéndice de los Estados Unidos, no solo en lo que concierne a lo político, sino también en lo cultural. Su producción cinematográfica estaba ciertamente determinada por su vecino del norte, que controlaba los mecanismos de distribución en la isla, además de imponer los gustos, dejando el cine como un órgano exclusivo para el divertimento.

Tras la victoria de la Revolución castrista, la cinematografía cubana experimentó una nueva evolución: “en Cuba debemos hablar del cine que se venía realizando tras la revolución donde, por un lado, el ICAIC (productora, distribuidora y exhibi-

mente em *Tenda dos Milagres*, está bastante presente também. Por necessidades da adaptação, Nelson se concentrou na relação de amor. Ou, talvez, em função do próprio momento dele, tenha preferido privilegiar o prazer estético do cinema – através do amor – à discussão ideológica. Porque na adaptação de *Tenda*, ele percorreu justo o caminho inverso.”

dora de películas cubanas) había adquirido una gran importancia y, por el otro, los nuevos directores centraban su temática en asuntos relacionados con la reconstrucción del país y el triunfo de la revolución [...]”. (AMAR RODRÍGUEZ, 1992, p. 84)

Dentro de este contexto post-revolucionario, el negro en calidad de actor (Julio Hernández, Tete Vergara...), de director (Sara Gómez, Sergio Giral), o bien, de temática (*La Última Cena*, 1976, de Tomás Gutiérrez Alea, sobre la esclavitud de los negros de Cuba en las plantaciones de azúcar en el siglo XVIII, las relaciones con los blancos, la ansia de libertad...), adquieren un mayor protagonismo convirtiéndose en un elemento integrado en el proceso artístico-creativo, y abandonándose progresivamente aquel tratamiento cómico-doméstico-marginal que sufrieron durante las décadas anteriores.

Volviendo de nuevo sobre el apartado de los directores, que en el párrafo anterior sólo habíamos esbozado, añadir que la habanera Sara Gómez (1943-1974) fue la primera y única mujer cubana en realizar un largometraje, *De Cierta Manera* (además de ser el primer largometraje de ficción filmado en 16 mm.). Asimismo, se inició en el documental en 1964 *Irás a Santiago* y realizó otros tan emblemáticos como *Excursión a Vueltabajo* (1965), *Atención prenatal Año Uno* (1972), *Sobre Horas Extras y Trabajos Voluntario* (1973). A propósito de su largometraje titulado *De Cierta Manera* (1974), cabría añadir que es una radiografía con una clara intención de análisis a la sociedad cubana, en relación a la mujer, no sólo como individuo sino también teniendo presente su proyección en la sociedad, apuntando las causas y consecuencias. Desgraciadamente la cinta no pudo ser acabada por la directora, ya que la muerte la sorprendió (una fuerte crisis asmática) mientras la finalizaba. Sus amigos y también directores de cine, Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, quienes habían acompañado el proceso,

además de haberla aconsejado en determinados momentos, fueron los encargados de terminarla. “La única película cubana hecha por una mujer y sobre el tema de la mujer, resultó ser la gran obra maestra de los años setenta en este país”. (SCHUMANN, 1987, p. 170).

En torno a Sergio Giral comentarles que aunque nació en La Habana en 1937, pasó un periodo de su vida en Nueva York, regresando a la isla en 1958 y tras la Revolución formó parte del ICAIC en calidad de productor. Igualmente fue director iniciando su actividad a partir de 1962 con la cinta *Henificación y Ensilaje*, y que continuó, a film por año, hasta que realizó *El Otro Francisco* (1975), abordando la sociedad esclavista; posteriormente llevó a cabo *Rancheador* (1977) y *Maluala* (1979).

En relación al actor en Cuba cabría añadir que este mantuvo una buena relación con el cine realizado en la isla, al menos tras el triunfo de la revolución. No obstante, el actor negro profesional escasea, sin embargo, el proceso de integración de éste en el panorama cinematográfico fue cada vez mayor. Al respecto el propio Tomás Gutiérrez Alea en una entrevista concedida a la investigadora y periodista argentina Silvia Orozas así lo comenta:

En general no hay actores suficientes, pero negros faltan aún más que blancos [...]. Dar vida a los personajes con este tipo de actor es lo más difícil, y hay siempre problemas de disciplina, por desconocimiento del trabajo. (OROZ, 1985, pp. 147-148)⁴

En resumidas cuentas esto ha sido, de forma muy genérica, un acercamiento a la historia del cine de América Latina que ha tenido, de una u otra manera,

4. Silvia Oroz. *Gutierrez Alea: Os Filmes que não Filmci*. Rio de Janeiro, Anima, 1985.

“Em geral não há atores suficientes, mas negros faltam ainda mais do que brancos [...]. Dar vida aos personagens com esse tipo de ator é o mais difícil de tudo, e há sempre problemas de disciplina, por desconhecimento do trabalho.”

presente al negro. Un negro que fue "llevado" al continente americano por intereses y que ahora convive con el resto de sus coterráneos aunque, desgraciada-

mente, la pobreza, la discriminación, la dicotomía social, las enfermedades, la falta de recursos... todavía tienen color.

Bibliografía

AMAR RODRÍGUEZ, Victor Manuel. *El Cine en América Latina*. XXIV Muestra Cinematográfica del Atlántico de Cádiz, 1992, pp. 81-88.

_____. *El Cine Nuevo Brasileño (1954-1974)*. Madrid, Dykinson, 1994.

ARAUJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

GALEANO, Eduardo. *Las Venas Abiertas de América Latina*. Madrid, Siglo XXI, 1988.

OROZ, Silvia. *Gutierrez Alea: Os Filmes que não Filmei*. Rio de Janeiro, Anima, 1985.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: O Sonho Possível do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

SANTOS, Estela dos. *El Cine Nacional*. Buenos Aires, Centro Editorial de América Latina S.A., 1971.

SCHUMANN, Peter B. *Historia del Cine Latinoamericano*. Buenos Aires, Legasa S.A., 1987.