

LA COMPOSICIÓN DE LA MIRADA

Lía G. Gómez
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)
gallegaplatence@yahoo.com.ar

*“El artista de nuestro fin de siglo es un manipulador de ideas y conceptos
antes que un ejecutor y artifice de las formas:
Un comunicador antes que un artesano de los materiales”*

Mucho se discute sobre ¿qué es el arte? ¿qué pintura es más arte que otra?, ¿qué es una melodía artística?, ¿qué es una obra artística de teatro? En definitiva, ¿qué es el arte?, ¿qué es el “Qué” de las cosas?

Situándome en el cine brasileiro y discutiendo sobre los límites del arte contemporáneo, yo me pregunto: ¿Qué tipo de arte es el cine? y ¿qué vinculación tiene con las demás artes?

Tomando a André Bazin (1) que se cuestiona sobre ¿qué es el cine? para teorizar sobre este soporte comunicacional y artístico, me propongo reflexionar sobre ¿Qué es el arte del cine brasileiro contemporáneo? Gérard Genette (“2) me diría que reemplace el “qué” por el “cuándo” y haciendo caso a su voz teórica en mi conciencia planteo entonces: ¿cuándo hay arte en el cine brasileiro contemporáneo? Hago mías sus palabras para entender el arte no como propiedad de un objeto en sí mismo sino como la relación entre la materialidad y los discursos.

Pretendo cavilar aquí sobre la construcción de la violencia en el cine brasileiro contemporáneo como un objeto estético y los límites del arte. Sostengo que el principal problema en la representación de la violencia en el cine es la cuestión de la forma, el contenido y sus articulaciones posibles.

En el país carioca se ha generado desde la crítica un debate en torno a la estética que representa la marginalidad y la violencia. Para efectuar mi análisis abordaré los textos fílmicos, Ciudad de Dios de Fernando Meirelles, Amarelo Manga de Claudio Assis; textos de la crítica periodística y académica publicados en medios electrónicos brasileiros y entrevistas a críticos y realizadores.

La máquina de narrar

*“La fórmula para escribir el mundo sin tener
que escribirlo porque ya está escrito”
César Aira*

Como en la máquina de “Ciudad Ausente” (3), el cine es un aparato de narrar historias, relatos sociales, imaginarios. Tiene infinitas posibilidades de construir un mundo utilizando las herramientas que le son propias en consecuencia. Utilizando el lenguaje hablado (diálogos, voz en off...) la música, la imagen, el montaje y demás, genera un universo en la pantalla. Mediante un mundo de significantes fílmicos, plantean al espectador posibilidades de construir un significado.

Al pensar el cine contemporáneo no podemos dejar de situarnos en una matriz tecnológica que atraviesa el tiempo. Bernard Stiegler señala tres invenciones técnicas claves en cuanto a la producción de la imagen: la fotografía, el cine como una prolongación de ésta y la imagen digital. Al considerar las mismas en una diacronía podemos observar la continuidad en las transformaciones de la imagen. La fotografía modificó la pintura y posibilitó la invención del cine, y a su vez de la imagen digital, la televisión, el video y el DVD. Todo esto parece amenazar al soporte, sin embargo el cine se metamorfosea mostrando su habilidad para incorporar las innovaciones a lo largo de la historia. Con la aparición de la TV el cine perdió, en cierta medida, su lugar de producción de entretenimiento de masas, y así el arte y la estética empezaron a adquirir preponderancia.

Inmediatamente en los discursos sobre el cine, aparece la división entre lo real y lo fantástico, entre el documental y la ficción. Pero esos límites se borran en lo contemporáneo.

En los últimos años, el realismo (entendido como construcción de lo real a través de una mirada) acaparó la pantalla sobre todo latinoamericana. Aparecieron nuevas imágenes, nuevos vocablos y personajes que modificaron el universo cinematográfico dominante. En Argentina por ejemplo, los conflictos de la clase media, los diálogos y personajes estereotipados, el sainete y el grotesco dieron paso a los no actores, personajes de la calle, el habla oral e imágenes que parecían sacadas de la realidad misma y no construida por esa magnífica máquina que tiene el poder de acaparar relatos y así transformarlos para construir un verosímil posible.

En Brasil, el realismo también invadió “a tela nacional” con un nuevo modo de narrar cinematográficamente desde la forma y el contenido, paralelamente surge una crítica que acompaña. En los ‘90, por un lado encontramos films que relatan las miserias sociales con una imagen pobre, oscura, opaca y casi rugosa como “Amarelo Manga”. Y por otro, el cine como “Ciudad de Dios” donde la calidad y la rapidez de la imagen es mucho mayor y la tecnología utilizada se constituyen superiores en una especie de lenguaje “pos MTV”.

En los inicios de los años 60, década de vanguardias por excelencia, surge en el país del carnaval, un movimiento denominado “cinema novo” del que formaban parte realizadores como Glauber Rocha, Arnaldo Jabor, Nelson Pereira Dos Santos; David Neves entre otros. El lema: “una cámara en mano, una idea en la cabeza”. Se filmaba en espacios abiertos (Neorealismo) con equipos leves (Nouvelle Vague) abordando historias y personajes brasileros. La escena era ganada por los espacios naturales, los personajes comunes, el universo marginal y una posición política bien marcada.

Entre 1963 y 1964 se estrena lo que se denominó más tarde “La trilogía do Sertão”, integrada por las siguientes películas: “Dios y el diablo en la Tierra del Sol” de Glauber Rocha, “Los fusiles” de Luis Guerra y “Vidas secas” de Nelson Pereira Dos Santos. La miseria, el hambre, la opresión y la religiosidad del Nordeste brasiler llegaban así a la pantalla cinematográfica. Se trataba no sólo de una variedad temática sino ante todo formal, ya que estos realizadores proponían nuevas modalidades en el trabajo audiovisual.

Glauber Rocha, cineasta fundador del Cinema Novo en Brasil decía que el problema de América latina es que el hambre del latinoamericano no es solamente un síntoma alarmante de la pobreza social, sino la ausencia de su sociedad. Ahí reside la originalidad práctica de nuestro cine con relación al cine mundial; “nuestra originalidad es nuestro hambre, que es también nuestra mayor miseria, presentida pero no comprendida” (4). Rocha sostiene en su manifiesto que la violencia es un comportamiento normal de un hambriento.

En este sentido los cineastas contemporáneos agrupados por la crítica como “Cinema da Retomada” sostienen en su mayoría, que todos los días las calles se pueblan de fenómenos de violencia y otros conflictos generados por la diferencia de clases, entre ricos y pobres (5). Y tienen que existir películas que estén impregnadas de la sociedad. Es una cosa que se ve mucho, todos los días la presencia de chicos en las calles, la violencia, la pobreza. En este sentido Alain Badiou plantea que “la naturaleza del cine es ahora la figuración, la imagen como analogía de lo real (...) El cine tiene la función crítica de hallar una imagen para instaurar dentro de un contexto de saturación de imágenes” (6). Esa saturación en el caso del cine brasiler está dada por otros discursos sobre la violencia y la marginalidad más allá del cinematográfico, el periodístico, el social, el musical, el estadístico y el político entre otros.

Algunos teóricos como Ivana Bentes, Profesora en Filosofía, periodista, escritora y crítica de arte, sostiene que el cine de los 90 reconfiguró los espacios utilizado en el Cinema Novo. El *Sertao* y las favelas aparecen ahora apropiados por la industria cultural restándole el valor artístico, y político de denuncia que generó el cine de los 60. Bentes llama a las nuevas producciones como “cosméticas del hambre” en alusión a la “estética del hambre” de Glauber Rocha.

Los teóricos de la “Cosmética” sostienen que en “Ciudad de Dios” la espectacularidad que adquiere la violencia es contraproducente. Que la misma no sólo aparece en la estética publicitaria utilizada para narrar los hechos, sino también en el desarrollo de la trama con los tiroteos filmados al estilo western, o los personajes buenos y malos muy marcados. En este sentido, es interesante la función de los medios, la prensa cuenta –en el film- lo que sucede en la favela, pero además de informar, espectaculariza la violencia y así se va naturalizando para pasar a volverse invisible a la crítica.

Esta corriente teórica sostiene que el cine debe permitir el conocimiento sensible del mundo a partir de su arte, y espectacularizándolo el sistema de violencia, opresión y narcotráfico esa sensibilidad se pierde dando paso al sensacionalismo amarillo no artístico. Mantiene que este cine no es arte y que sólo utiliza a la violencia como producto de mercado turístico para ser vendido a países europeos.

En la preposición hipotética de “la cosmética del hambre” lo que se tiene en cuenta a la hora de pensar el arte en el cine es la cuestión de las formas ante el contenido. En cambio los que encuentran en la Cosmética del hambre una postulación “esteta y sin sentido” sostienen que no importa la forma en que esté filmada y montada una película sino su contenido. Aquí llegamos a lo propuesto líneas arriba sobre la cuestión de las formas y el contenido en el cine contemporáneo.

Entonces ¿cuándo hay arte en el cine brasiler contemporáneo? Para formular un principio de respuesta analicemos primero la cuestión de las formas. La película Ciudad de Dios está filmada con una estética publicitaria, mucho juego de montaje, calidad de imagen con mucho brillo y una línea narrativa propia del lenguaje del video clip, rápido, caótico y ruidoso. Articula constantemente la música para construir épocas históricas, voces de medios e imágenes de archivo y escenarios naturales para constituir un realismo válido, un verosímil socialmente aceptado. Tiene un guión armado histórica y secuencialmente lineal. La acción se sucede en estructura de introducción nudo y desenlace más allá del giro temporal del inicio.

Amarelo Manga, es un film que utiliza el lenguaje cinematográfico de otro modo. Utiliza los silencios, los paneos largos y amplios, fundidos a negros, una imagen más rugosa y granulada. Articula música para crear ambientes y su narrativa es más propia del documental que de la ficción al estilo hollywoodense como Ciudad de Dios. También utiliza las voces de los medios en off y escenarios naturales para sustentar su verosímil pero juega más con las historias de los personajes sin tener una línea que una a todos todo el tiempo, sino simplemente un hilo que nos guía a un mismo camino, la miseria.

La miseria es el nudo central del contenido de los films, que relatan una marginalidad sin salida con una violencia extrema física y psíquica, una ausencia de Estado y un universo cíclico que lleva a la depresión de la sociedad. La diferencia está en los modos de utilización de las herramientas cinematográficas a la hora de construir el contenido. O sea que el problema del arte en el cine se instaura en la cuestión de las formas de la pintura fílmica.

En algún sentido, se plantea la misma discusión crítica que con algunos cuadros de Picasso, donde el contenido era una naturaleza muerta como en muchos otros cuadros “artísticamente y discursivamente” aceptados, pero la forma de pintarla era distinta a las demás expresiones pictóricas de su época. En el cine brasilero contemporáneo sucede lo mismo. Films como Amarelo Manga mantienen la forma plástica institucionalizada a la hora de narrar la violencia y la marginalidad social. En cambio películas como Ciudad de Dios modifica esa forma pero también narran la violencia y la marginalidad social utilizando las herramientas que brinda el cine.

Como Picasso (7) y los pintores clásicos usaban el pincel, el caballete, la tela y la pintura para pintar naturaleza muerta de forma distinta, marcando una distancia de estilo. En este caso, Meirelles y Assis utilizan el lenguaje cinematográfico y sus posibilidades para pintar un mundo marginal y violento cada uno a su manera.

Entonces el verosímil sobre la violencia y la marginalidad no cambia, lo que se diferencia es el Estilo, el modo de enunciar, la forma. En este sentido, el cine no escapa al conflicto de todas las artes; a la pregunta sobre si es o no es arte, a los límites en lo contemporáneo que parece no tenerlo definido en sí mismo y el fin de narrativas maestras (8) a seguir.

Podemos decir que se retoma el arte del pasado de Glauber Rochá pero se lo resignifica en lo que Danto llamaría “cine poshistorico”. Retoman la historia para narrar el presente y así, como en los años 60, la originalidad del cine brasilero sigue siendo el hambre del latinoamericano y en muchos casos lineamientos provienen del neorrealismo italiano pero no de la misma forma, sobre todo teniendo en cuenta el eje tecnológico que nos atraviesa.

Podemos finalizar siguiendo a Badiou, diciendo que lo que hace del cine un arte “no es el pasado artístico de las formas, sino una imaginaria corriente de las que las eventuales operaciones artísticas aseguran el filtro y el tratamiento distanciado” (9). El cine aglutina objetos no artísticos reconocibles en su entorno (como la violencia) que son indicadores ideológicos de su tiempo, y con ese magma construye un universo cinematográfico borrando las líneas entre la imagen cotidiana que circula en el imaginario, y una imagen artística sobre ese imaginario circulante. El cine, diría Gerald Genette es “un artefacto con función estética” y como tal depende del foco de la mirada el valor de su artisticidad.

Notas

(1) Bazin, André. ¿Qué es el cine? Ed. Rialp. Madrid, 1999.

(2) Genette Gérard. La obra de arte. Barcelona. Lumen.

(3) Ricardo Piglia en “Ciudad Ausente” narra la historia de una máquina de narrar, que en su interior tienen miles de relatos que circulan por la ciudad. Esta novela publicada por la editorial Planeta en el año 1992 se basa en el Museo de la Eterna de Macedonio Fernández y su idea/mito de mantener viva a su mujer Elena después de su muerte.

(4) Manifiesto: “Estética del hambre” del grupo de cine de los 60 liderados por Glauber Rochá.

(5) Ver O cinema da Retomada. Lucía Nagib. Editorial Companhia das letras. Brasil. 2004.

(6) Alain Badiou. En Pensar el cine 2. Cuerpo (s), temporalidad y nuevas tecnologías. Bs. As. Ed. Bordes Manantial. 2004(7) Sólo se utiliza el ejemplo a modo de comparación en el contexto en el que se viene desarrollando el ensayo y no se analiza la obra de Picasso y sus innovaciones frente al período de sus antecesores.

(8) Danto, Arthur. “El arte después del fin del arte”. Cap. I y III.

(9) Alain Badiou, Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro. Editorial Bordes Manantial. 2005.

Bibliografía

Bazin, André. ¿Qué es el cine? Ed. Rialp. Madrid, 1999.

Genette Gérard. La obra de arte. Barcelona. Lumen.

Manifiesto: “Estética del hambre” del grupo de cine de los 60 liderados por Glauber Rochá

O cinema da Retomada. Lucía Nagib. Editorial Companhia das letras. Brasil. 2004.

Alain Badiou. En Pensar el cine 2. Cuerpo (s), temporalidad y nuevas tecnologías. Bs. As. Ed. Bordes Manantial. 2004.

Alain Badiou, Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro. Editorial Bordes Manantial. 2005.

O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidad. USP. Fernando Mascarello Sertões e Favelas no Cinema Brasileiro Contemporâneo: da Estética à Cosmética da Fome. Ivana Bentes. Espaço Unibanco de Cinema, São Paulo, durante o debate “Da Estética à Cosmética da Fome”, promovido pelo Canal Brasil e pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA).

Metz, Christian “La enunciación impersonal, o la visión del filme”. Meridiens Klinksieck, 1991.

Verón, Eliseo, “La semiosis social”. Editorial Gedisa.

Danto, Arthur. “El arte después del fin del arte”. Cap. I y III.

<http://www.mnemocine.com.br/pesquisa/pesquisatextos/biblibrasil.htm>

<http://odia.ig.com.br/sites/cinema/cinemanacional.htm>

<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/a.asp>

http://www.universiabrasil.net/pesquisa_bibliotecas/materia

<http://www.universiabrasil.net/cultura/materia>

<http://www.universiabrasil.net/cultura/materia>

<http://www.universiabrasil.net/cultura/materia>

http://www.cpf.com.br/cultura/projeto_sociedade/projeto_soc_violencia

http://www.cpf.com.br/cultura/projeto_sociedade/projeto_soc_retomada.asp

<http://www.revistaetcetera.com.br/old/12/cinema/utopia1.htm>