

# Modernidad, representación y cultura Apuntes para una arqueología del cine mudo brasileño

*El nacimiento de la mecanización y la industria moderna... fue seguido de una irrupción violenta semejante a una avalancha por su intensidad y extensión. Todos los límites de la moral y la naturaleza, la edad y el sexo, el día y la noche, fueron superados. El capital celebró sus orgías".*  
Karl Marx

**Juan Pablo Silva-Escobar<sup>1</sup>**

Recibido: 2013-04-14  
Envío a pares: 2013-04-24

Aprobado por pares: 2013-05-28  
Aceptado: 2013-06-13

## **Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo**

Silva-Escobar, J. P. Modernidad, representación y cultura. Apuntes para una arqueología del cine mudo brasileño. Palabra Clave 17 (1), 100-129.

## **Resumen**

El objetivo de este trabajo es realizar un recorrido histórico y crítico acerca del cine mudo brasileño y ver las relaciones significantes y significativas que éste mantiene con la modernidad y la cultura brasileña a través de un conjunto de representaciones y discursos que el cine hace circular masivamente. Sostengo que con el cine mudo se da inicio a un imaginario social que contribuye a sustentar la matriz civilizadora de la modernidad: industrialización, urbanización, tecnología, racionalización.

## **Palabras clave**

Brasil, cine, modernidad, representación, arqueología. (Fuente: Tesoro de la UNESCO).

---

<sup>1</sup> Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (CECLA), Universidad de Chile, Chile. jp.silva.escobar@gmail.com

# Modernity, Representation and Culture Notes for an Archeology of Brazilian Silent Films

## **Abstract**

The objective of this study is to construct a historical and critical overview of Brazilian silent films and to examine their significant and meaningful relationship with modernity and Brazilian culture through a set of representations and discourses circulated by cinema on a mass scale. The author argues that silent films were the start of a social imaginary that helps to sustain the civilizing matrix of modernity; that is, industrialization, urban development, technology and rationalization.

## **Keywords**

Brazilian cinema, modernity, representation, archeology (Source: UNESCO Thesaurus).

# Modernidade, representação e cultura

## Anotações para uma arqueologia do cinema mudo brasileiro

### **Resumo**

O objetivo deste trabalho é realizar um percurso histórico e crítico sobre o cinema mudo brasileiro e ver as relações significantes e significativas que este mantém com a modernidade e a cultura brasileira por meio de um conjunto de representações e discursos que o cinema faz circular massivamente. Sustenta-se que, com o cinema mudo, se dá início a um imaginário social que contribui a sustentar a matriz civilizadora da modernidade: industrialização, urbanização, tecnologia, racionalização.

### **Palavras-chave**

Brasil, cinema, modernidade, representação, arqueologia. (Fonte: Tesouro da UNESCO).

## Introducción

El nacimiento del cinematógrafo, a finales del siglo XIX, es consustancial a la modernidad y, como ha observado Raymond Williams, desde su génesis “fue visto como el precursor de un nuevo tipo de mundo, el mundo moderno” (Williams, 1997, p. 137). La modernidad se refleja en la pantalla y maravilla a espectadores y a un mundo ávido por verse reflejado. “El objetivo –y aquí el adjetivo tenía tal peso que se hacía sustantivo– captaba la vida para reproducirla” (Morin, 200, p. 14). Casi inmediatamente tras su nacimiento, el cinematógrafo se apartó de sus fines tecnológicos y científicos para volverse espectáculo, convertirse en cine y ser el espejo y el reflejo de los avatares de un mundo moderno.

Como espectáculo, el cinematógrafo deviene en un negocio que se expande y abarca la gran mayoría de las metrópolis del planeta. Su originalidad radica en ser un invento que conecta y relaciona la fotografía animada y la proyección. El cinematógrafo –nos dice Morin– acrecienta doblemente “la impresión de realidad de la fotografía; por un lado restituyendo a los seres y cosas su movimiento natural; por el otro proyectándolos, liberados de la película como de la caja del kinetoscopio, sobre una superficie en la que parecen autónomos” (2001, p. 21). Esta unión entre proyección e imagen en movimiento abrió las puertas a la contemplación de imágenes proyectadas como espectáculo.

Sin embargo, el sorpresivo éxito del invento de los Lumière no se basó sólo en la genialidad de unir imagen en movimiento y proyección, sino también en la de proyectar en la pantalla no meramente una visión de lo inaudito, lo desconocido o lo exótico, sino además lo conocido y lo cotidiano. Los Lumière, a diferencia de Edison, cuyas primeras imágenes mostraban coreografías del *music-hall* o combates de boxeo, tuvieron la magnífica intuición de filmar y proyectar como espectáculo aquello que no lo era: la salida de los obreros de una fábrica, la llegada de un tren a la estación o la alimentación de un bebé. De este modo, los Lumière, consciente o inconscientemente, formularon el primer axioma del cine:

Una primera curiosidad se dirigía al reflejo de la realidad. Que la gente se maravillaba sobre todo de volver a ver lo que no le maravillaba: su

casa, su rostro, el ambiente de su vida familiar [...] Es decir, lo que atrajo a las primeras multitudes no fue la salida de una fábrica, ni un tren entrando a la estación (hubiera bastado con ir a la estación o la fábrica), sino una imagen del tren, una imagen de la salida de una fábrica. La gente no se apretujaba en el Salón *Indien* por lo real, sino por la imagen de lo real (Morin, 2001, p. 22-23).

De modo que el éxito comercial y masivo del cinematógrafo a nivel mundial se debe, en parte, a una característica inherente al nuevo invento y que tiene directa relación con lo que algunos estudiosos han denominado 'fotogenia', es decir, aquella cualidad única que a través de "la conjunción de la *realidad* del movimiento y de las *apariencias* de las formas llevó consigo la sensación de la vida concreta y la percepción de la realidad objetiva" (Morin, 200, p. 109). Esta conjunción fotogénica inscrita en la imagen cinematográfica mantiene, según la expresión de Moussinac, "el contacto con lo real y lo transfigura en magia", una magia que se debe, en gran parte, al hecho de que en las películas "la vida subjetiva estructura al cine y lo hace derivar al soplo de los grandes alisios de lo imaginario" (Morin, 2001, p. 107).

En consecuencia, el que invento de los hermanos Lumière se propagara rápidamente por el mundo y se hiciera turista se debió, en gran medida, a que entró en directa relación con lo imaginario e hizo que el público se involucrara existencialmente con aquello que se proyectaba en la pantalla. En este sentido, la imagen de lo real adquiere con el cinematógrafo una eficacia simbólica que actúa directamente en la conformación de un imaginario social. Por tanto, el cinematógrafo se va configurando, desde su génesis, como un artefacto visual de cultura que objetiva, refleja y amplifica en imágenes en movimiento determinadas convenciones culturales dominantes, emergentes o residuales. El cine objetiva, porque crea unas materialidades visuales para aquello que en el imaginario era sólo escritura, noción o abstracción. El cine refleja, porque tiene como punto de partida el material disponible en el imaginario de la época de su realización. El cine amplifica el imaginario, porque lo instala en el dominio colectivo, en las diferentes audiencias a las que está dirigido.

El objetivo de este trabajo es realizar un recorrido histórico y crítico acerca del cine mudo brasileño y ver como éste construye un conjunto

de representaciones y discursos desde y sobre la modernidad. Este recorrido se basa en la hipótesis de que la práctica cinematográfica del periodo contribuye a fijar o anclar las bases para que se establezcan representaciones, discursos y saberes que participan activamente, junto a otros medios de expresión (literatura, pintura, teatro, radio, ciencias, etc.), en la instalación de lo que Benedict Anderson (2006) ha denominado ‘comunidades imaginadas’. En este sentido, sostengo que en la práctica cinematográfica de la época muda se comienza a establecer todo un imaginario social sustentado en la matriz civilizadora de la modernidad: industrialización, urbanización, tecnología, racionalización. A partir de las representaciones y discursos proyectados por el cine, es posible detectar un desplazamiento que va desde un realismo naturalista hacia una forma primaria de realismo documental que contribuirá a conformar y estructurar una comunidad imaginada y una modernidad que se articula y se organiza, cada vez más, como una categoría narrativa. Porque a fin de cuentas, como sostiene Jameson, “la modernidad siempre implica la fijación de una fecha y la postulación de un comienzo” (2004, p. 37).

En suma, a través del análisis de un conjunto de obras pertenecientes a la época muda del cine brasileño, intentaré realizar una arqueología de las representaciones y discursos, e indagar cómo éstos se vinculan con la modernidad en tanto tropo narrativo. Parto analizando cómo el cinematógrafo estableció importantes vínculos con los conceptos de nación, cultura e identidad, y cómo estas nociones se articulan en la conformación de una serie de imaginarios e ideologías, revelando cómo el cine se configuró como artefacto de cultura. Este no es sólo un producto nacido de la mentalidad moderna y de la modernidad, sino también es un medio crucial en el despliegue y desarrollo del mundo moderno y la modernidad que lo envuelve, puesto que, como dijera Marx en el epígrafe de este trabajo, si “el capital celebró sus orgías”, el cine las filmó y las proyectó para que fueran contempladas, absorbidas y naturalizadas por millones de espectadores.

## Conexiones: cine, literatura e historia

Cuando el cinematógrafo se instala en Brasil, lo hace como una importación más dentro de la creciente expansión que el moderno sistema-mundo

experimentaba hacia finales del siglo XIX. En esta primera fase, las películas fueron exhibidas en locales precarios junto con otras atracciones incorporadas al vodevil. Lo que se proyecta en la pantalla son los adelantos, las bellezas y riquezas del viejo continente. Las películas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX llevan inscritas la ideología decimonónica que inspiró a las exposiciones universales: la de exhibir los avances de la revolución industrial procurando establecer y legitimar la hegemonía capitalista. Así, el cinematógrafo está indisociablemente unido con “la época de la incorporación de las economías latinoamericanas a la división mundial del trabajo en términos de desigualdad” (King, 1994, p. 21). El invento de los hermanos Lumière hace su estreno en un momento particular de la historia política, social y económica brasileña: el fin del Imperio, el comienzo de la república.

La llegada del cine, en la década de 1890, coincidió con los primeros años de la República del Brasil, que fueron el escenario de las refriegas por el poder entre el gobierno recién formado y las oligarquías de los estados provinciales, las cuales tenían una importante autonomía bajo la nueva Constitución. La creciente estabilidad política, la relevante fuerza de la economía de exportación primaria manejada por los *fazendeiros* cafeteros, el crecimiento de la industria exportadora, el aumento de la urbanización (especialmente en Río de Janeiro y São Paulo), el mejoramiento de la infraestructura urbana y la masiva inmigración, crearon unas condiciones que favorecieron el desarrollo del cine. Cerca de dos millones de inmigrantes italianos se establecieron en el país y sería su primera generación la que se destacaría entre los pioneros de la distribución y exhibición de películas (King, 1994, p. 42).

El contexto socioeconómico y político brasileño en el que el cinematógrafo florece puede ser caracterizado por el fuerte impulso modernizador, especialmente en las zonas en las que el capitalismo agrario era sostenido por una economía exportadora. La industrialización brasileña, en su primera etapa, se encuentra fuertemente ligada a las necesidades generadas por la expansión del sector primario, por lo tanto, este incipiente desarrollismo industrial puede ser comprendido como una actividad complementaria a la producción agroexportadora. En la medida en que se va consolidando, “el desarrollo industrial reivindica ser el articulador central del proceso de acumulación capitalista” (Bambirra y dos Santo, 1977, p. 132). Este

impulso articulador va a contar con la ‘ayuda’ de la Primera Guerra Mundial y con la crisis económica de 1929, que generan las condiciones externas necesarias para el desarrollo de la industria brasileña: la disminución de la importación de productos manufacturados provenientes de Europa y Estados Unidos y la intensificación de la producción de materias primas y productos agrícolas brasileños.

Es dentro de este proceso de industrialización donde se van a generar las bases para el desarrollo de toda una red de comercialización y producción de películas en las que, si bien prevalece la producción extranjera, existe una pequeña producción local que se concentra en el registro de actividades sociales tales como ferias rurales, paseos domingueros, ceremonias oficiales, desfiles militares y construcciones de obras públicas emblemáticas. Las primeras imágenes cinematográficas del país que se ofrecían a los espectadores brasileños fueron pequeños noticieros y documentales que mostraban “las estancias y casas citadinas de los ricos hacendados que controlaban la economía nacional y el sistema político” (King, 1994, p. 24). Estas primeras imágenes, a mi modo de ver, testimonian el poder creciente de una oligarquía terrateniente que, a través de la filmación de su estilo de vida, buscaba plasmar una distinción social y de clase a través de la puesta en escena de una cultura de élite altamente sofisticada, como podía ser la paulista de principios de siglo XX y, al mismo tiempo, evidencian la hegemonía social, cultural y política que la burguesía iba adquiriendo a comienzos del siglo.

Ya para 1908 se comienza a desarrollar, paulatinamente, un mercado en torno a la producción, distribución y exhibición de películas en las dos grandes ciudades del país, Río de Janeiro y São Paulo, donde comienzan a surgir salas de cine dedicadas exclusivamente a la exhibición de películas. Esta incipiente industrialización se caracteriza por una concentración en unas pocas manos de la producción, importación y exhibición. Es en estos años previos a la Primer Guerra Mundial cuando se comienzan a realizar con relativa continuidad las primeras producciones locales.

Una de las características que signan a este primer período cinematográfico es la discontinuidad en la producción y la escasa, por no decir nula,

acumulación de experiencias. Lo que hay, y en abundancia, son empresas individuales realizadas por autodidactas que se suceden unos a otros. Es un constante empezar de cero en el que cada nuevo cineasta debe lidiar no sólo contra su propia inexperiencia en el campo cinematográfico, sino también contra la industria extranjera que impone sus términos de producción y circulación.

Cuando la producción silente nacional se va consolidando apela a ciertos temas recurrentes, como los episodios históricos, los dramas costumbristas y las adaptaciones de textos literarios. Estas conexiones nos señalan que el cine mudo brasileño no se encuentra aislado de otras formas de producción cultural. Por el contrario, mantiene con ellas conexiones, intercambios y relaciones de influencia recíproca. De este modo, es posible distinguir diversos vínculos entre obras, disciplinas y eventos culturales que contribuyeron sustancialmente a la configuración de la modernidad brasileña y en la articulación de una práctica cinematográfica que buscaba participar activamente en la modernidad.

Por lo tanto, el cine mudo brasileño se despliega y se desenvuelve dentro de la complejidad de relaciones y conexiones –significantes y significativas– con diversas lógicas de producción cultural, artística y política del periodo en cuestión, con las que mantiene un diálogo respecto a la modernidad. En este sentido, algunas adaptaciones literarias llevadas al cine vienen a satisfacer a la burguesía decimonónica en su afán de legitimación social, en la medida en que las adaptaciones fílmicas de textos poéticos o novelescos son clasificadas como *film d'art*. Uno de los particularismos que es posible detectar en esas adaptaciones es la imagen de un Brasil que se encuentra en los límites periféricos de una modernidad sin modernización.

Ahora bien, si por una parte las películas de la época silente dejan entrever a un Brasil como una modernidad periférica, por el otro lado encontramos ciertos filmes que vienen a contribuir a la reafirmación de una identidad nacional que se refuerza a través de la reconstrucción histórica de acontecimientos que ponen en pantalla una mirada patriótica. Ejemplo de esto es la película de Líbero Luxardo *Alma do Brasil* (1932), que evoca

un dramático episodio de la guerra del Paraguay donde se presentan una serie de ceremonias militares y desfiles conmemorativos en el Mato Grosso (Paranagua, 2003). Finalmente, las narraciones costumbristas se constituyen como el tercer argumento que nos permite caracterizar el cine mudo brasileño. En estas narraciones lo que se proyecta en la pantalla es la dualidad campo/ciudad y ello da cuenta de una problemática nacional que posee una dimensión social y política. La explosión migratoria que se arrastra desde el siglo XIX conlleva la reinvencción de las tradiciones campesinas en la ciudad, la incorporación de nuevos códigos culturales ligados a los procesos modernizadores, las hibridaciones de prácticas y saberes que se construyen del encuentro entre lo rural y lo urbano. Sin embargo, la gran mayoría de las películas silentes brasileñas elaboran representaciones y discursos en los que la oposición campo/ciudad queda reducida a representaciones estereotipadas que objetivan en la pantalla del cinematógrafo una serie de personajes reconocibles y gobernables que permiten significar un conjunto restringido de estilos de vida y entregar a los espectadores ese viaje que va de las tradiciones rurales a las urbanas, un viaje de ida y vuelta, en el que “el cine entrega a varias generaciones de latinoamericanos gran parte de las claves en el accidentado tránsito a la modernidad” (Monsiváis, 2006, p. 78). De este modo, tanto las adaptaciones literarias, las reconstrucciones históricas y los relatos costumbristas jugaron un papel central en la emergencia de un cine nacionalista y burgués que mantuvo importantes vínculos y conexiones con las distintas formas de producción cultural brasileña, y en su conjunto contribuyeron en la representación y en la articulación de la modernidad como un tropo narrativo.

## A bela época del cine brasileiro

Cuando en 1897 se abre la primera sala de cine en Río de Janeiro, El salão de Novidades, de propiedad de los hermanos italianos Alfonso y Paschoal Segreto, se comienza a cimentar, tímidamente, el camino para la industrialización de la producción cinematográfica en Brasil. Fueron también los Segreto quienes proporcionaron las primeras imágenes del Brasil con *Bahía de Guanabara* en 1898. Sin embargo, no fue hasta casi una década después, gracias a la masificación de la energía eléctrica impulsada por el gobierno de Francisco de Paula Rodrigues Alvez (1902-1906), que se facilitó la

multiplicación de las salas de exhibición, especialmente en Río de Janeiro y São Paulo. En un primer momento, los dueños de esos locales “solamente comerciaron con películas extranjeras, pero pronto comenzaron a producir las propias y, en consecuencia, durante un período de cuatro o cinco años, tomando como punto de partida 1908, Río de Janeiro experimentó un florecimiento de la producción cinematográfica” (Salles Gomes, 1982, p. 245). A partir de entonces, el cine comienza a tener un papel cada vez más preponderante en la vida social y en el entretenimiento de los brasileños.

Entre 1908 y 1912 se vivió lo que el historiador Vicente de Paula Araujo (1976) llamó *a bela época del cine brasileiro*, periodo en el cual se produjeron cerca de 200 películas, principalmente noticieros-documentales en los cuales se filmaban importantes actos cívicos, partidos de fútbol, escenas de la vida cotidiana y la construcción de obras urbanísticas. De esa época son también las primeras películas de género: comedias y policiales, entre las que destacan *Os estranguladores* (1908) de Antonio Leal, una reconstrucción de un famoso crimen, y la comedia *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908) de Julio Ferrez. Son estas producciones las que darán inicio a la primera fase del desarrollo de la práctica cinematográfica brasileña como industria cultural. Ahora bien, este momento histórico, altamente mitificado y románticamente denominado *A bela época*, debe ser matizado con algunas consideraciones. Como afirma Randal Johnson:

[...] aunque no disponemos de estadísticas precisas [...] y a pesar de que el cine brasileño tuvo un éxito innegable, parece improbable que aun en ese entonces ese cine ocupara algo más que una posición menor en el mercado, debido al enorme número de películas extranjeras que entraban al país. Lo que sí fue importante durante ese período fue la presencia de cierta coexistencia pacífica entre el cine nacional y extranjero: sobraba tiempo para la exhibición de películas de ambas procedencias, situación que no volvería a presentarse en varias décadas (1987, p. 27).

Lo cierto es que durante la llamada *bela época* se produjo un aumento progresivo en la producción nacional: si en 1908 se realizaron 21 películas, para 1909 se produjeron 63; en 1910, 85; en 1911, 55 (King, 1994). También es cierto que este aumento en la producción se concentró básicamente en la realización de documentales y no en el ideal argumental que al-

gunos historiadores han querido resaltar. Si el documental pudo labrarse un nicho es porque no representaba una amenaza para los competidores europeos y estadounidenses. Por otro lado, esos documentales daban cuenta de la imagen de sociedad que se deseaba proyectar: la modernidad de una nación emergente que, en su primera república, se constituía como una sociedad comandada por una oligarquía aristocrática y terrateniente. A través de la filmación de sus modas, autoridades, lujos y comodidades enmarcadas en modernas ciudades y majestuosos paisajes rurales, presentaban el punto de vista de la clase dominante o de la dependiente clase media. Prácticamente no existen registros de la clase trabajadora, ni de los sindicatos, ni mucho menos del movimiento obrero, anarquista o sindicalista.

Para algunos historiadores del cine, el aumento en la producción cinematográfica alcanzada durante *a bela época* se debe, en gran medida, al hecho de que los productores del periodo fueron los mismos que habían obtenido ganancias en los diversos circuitos de distribución y exhibición. Así, desde 1908 hasta alrededor de 1912, se alcanzó una integración vertical que implicaba poseer el control completo en la cadena productiva cinematográfica. Sin embargo, “una de las debilidades de su posición fue la carencia de unidad: tendían a producir películas para sus propios teatros y no concebían una industria *nacional* que pudiera ayudar a formar un grupo de presión que enfrentara al cine extranjero” (Johnson, 1987, pp. 29-30). La decadencia de *a bela época*, a partir de 1913, se debe, por una parte, a la debilidad que implicaba la integración vertical alcanzada por los empresarios y, por la otra, a que la mayoría de los empresarios se inclinaron por la rentabilidad que les proporcionaban las películas de Hollywood, dándoles la espalda a las producciones nacionales. En Brasil, la hegemonía estadounidense siguió la misma senda que había emprendido en otras partes de América Latina, especialmente en México y Argentina.

A partir de 1913 el cine nacional sólo pudo mantener una producción de tipo artesanal, con películas que apelaban a un sentimiento nacional: principalmente dramas costumbristas, clásicos de la literatura y romances históricos. Se intentaba conquistar al público a través de la insistencia y la apelación a un *ethos* nacional y nacionalista, a través del cual se perseguía contribuir, tangencialmente, al insistente ejercicio de afirmar una identidad

cultural. No obstante, esto no fue suficiente para competir con el agresivo mercado mundial, principalmente el estadounidense, que había logrado conquistar “un público cuyos gustos se formaban cada vez más según los modelos de Hollywood” (Johnson, 1987, p. 45). La decadencia de *a bela época* fue rápida: de 1908 a 1910 se distribuyeron unas 80 películas argumentales. La cifra descendió a 12 en 1911 y a 3 en 1913 (King, 1994).

En consecuencia, la decadencia y el ocaso de *a bela época* es la constatación del hecho, corroborado por gran cantidad de estudios en diversos ámbitos del saber, de que la distribución global del poder se ha caracterizado por encontrarse en manos de un primer mundo hegemónico, el cual se autoatribuye el papel de transmisor de conocimientos, prácticas y saberes, y un tercer mundo al cual se le impone el rol de receptor de dichos conocimientos, prácticas y saberes. El cine no ha estado ajeno a esta ideología de transmisión-recepción y, como lo demuestran los datos que he mencionado antes, la hegemonía cultural de un primer mundo impone la reproducción de un conjunto de

[...] estructuras establecidas por la infraestructura de comunicaciones del imperio, las redes del telégrafo y de teléfono y los aparatos de información que ligan los territorios coloniales con las metrópolis, permitiendo a los países imperialistas controlar las comunicaciones globales y modelar la imagen de lo que pasa en el mundo. En el cine, este proceso homogeneizador se intensificó de manera breve después de la Primera Guerra Mundial, cuando las compañías de distribución de los Estados Unidos (y en segundo término las compañías europeas) empezaron a dominar los mercados del Tercer Mundo (Shohat y Stam, 2002, p. 50).

## Ciudad y ciudadanos imaginados

En los inicios del cine mudo brasileño las representaciones de las ciudades se centraron casi exclusivamente en los ambientes de la alta sociedad paulista y carioca. Lo que se representaba en esos filmes era la ritualidad social de políticos, gobernadores, industriales y grandes terratenientes, quienes pagaban a los productores y cineastas para que los inmortalizaran en las pantallas del cinematógrafo. Ejemplo de esto es la película titulada *Salida de la Iglesia de San Benito*, en la que aparecen algunas de las más acomoda-

das familias de São Paulo. De este modo, en la prehistoria del cine brasileño la ciudad se configura como un telón de fondo geográfico e histórico que enmarca a la clase dominante dentro de un contexto que, producto del realismo naturalista propio del cine, inscribe a este tipo de representaciones dentro de lo que Salles Gomes (1982) denomina ‘rituales del poder’ o ‘crónica de los vencedores’.

A partir de los años 20, la ciudad en el cine mudo brasileño se va a ir constituyendo como metonimia de la modernidad: las máquinas, las construcciones de edificios, sus inauguraciones, los desfiles militares, las aglutinaciones masivas y el progreso que avanza sigilosamente van articulando un espacio social, cultural y político en el cual coexiste el carácter provinciano y el desarrollo vertiginoso. Este fenómeno provocó un cierto orgullo de metrópolis emergente, un deseo por considerarse habitantes de una ciudad moderna y cosmopolita. Así, por ejemplo, el documental *No paiz das amazonas* (1921) de Silvino Santos y Agesilau de Araujo, es un proyecto nacido por el encargo del comendador Joaquim Goncalves de Araújo, un magnate del caucho y del comercio en Manaus y Porto Velho, quien tenía la idea de realizar una película de propaganda que mostrara la pujanza económica del estado de Amazonas, con vistas a la exhibición en la Exposición del Centenario de la Independencia brasileña, realizada en 1922 en la entonces capital del país, Río de Janeiro (Labaki, 2003a). Esta película es un ejemplo de cómo el cine se vuelve un instrumento que permite a las clases dominantes expresar su poder.

El documental se estructuró en dos secciones que contenían cinco partes cada una: la primera sección contenía las partes *No paiz das amazonas*, *Manaus*, *Borracha*, *Pescas*, *Castanhas*; la segunda sección contenía las partes indios, *Madeiras*, *Río Branco*, *Gado* y *Campeadas*. El resultado es un compendio fílmico de la vida amazónica que tenía como finalidad, como ha observado Márcio Souza, ser “una exposición sistemática, minuciosa y precisa de todos los medios de producción del Estado. Cada secuencia estructuraba un tipo de explotación de la naturaleza” (Souza, en: Labaki, 2003a, p. 270). La película de Santo y Araujo fue exhibida para el entonces presidente de la república, Arthur Bernardes, y premiada con medalla de

oro en la Exposición del Centenario. *No paiz das amazonas* alcanzó un inusual éxito de público en el circuito comercial brasileño (Labaki, 2003a).

Al modernizarse las ciudades brasileñas, especialmente Río de Janeiro y São Paulo, se fueron articulando como un espacio discursivo, en el cual la práctica cinematográfica descubre no sólo una fuente inagotable de personajes y relatos, sino también el marco escenográfico necesario para que el público se identifique con los personajes retratados en la pantalla. En este sentido, la práctica cinematográfica, al construir representaciones de la metrópolis y de la vida moderna, va a contribuir a que el cine, producto de su creciente masividad, comience a tener un papel cada vez más significativo en la nueva cultura citadina, transformando la ciudad, tanto en los imaginarios de los espectadores, como arquitectónicamente, producto de la edificación de importantes estudios cinematográficos y centros comerciales para su exhibición. Como ha observado Paranagua (2003, p.78), “La transformación de la modesta corte imperial lusobrasileña en una moderna capital republicana fue obra del alcalde Francisco Pereira Passos, el ‘Hausmann tropical’, que remodeló el centro de Río de Janeiro, derribó el Morro del Castelo e innumerables construcciones”. La ciudad experimenta un desplazamiento que va desde la influencia europea hacia una influencia predominantemente hollywoodense. En este sentido, cuando el empresario valenciano Francisco Serrador proyecta la Cinelandia en los años veinte, se articula una plataforma de norteamericanización de las costumbres y mentalidades cariocas. Quedaría consumada así la ruptura de la capital respecto a sus raíces ibéricas, sucesivamente suplantadas por la influencia anglofrancesa y estadounidense.

Las transformaciones de las ciudades y de la vida social que tuvieron lugar durante la década de los años veinte en Brasil fueron conformando una cultura urbana que suscitó un tipo particular de espacio social, que es la consecuencia de un sistema de relaciones sociales “cuya característica singular es que el grupo humano que las protagoniza no es tanto una comunidad estructuralmente acabada [ ... ], sino más bien una proliferación de marañas relacionales compuestas de usos, componendas, impostaciones, rectificaciones y adecuaciones mutuas que van emergiendo a cada momen-

to” (Delgado 2007:, p. 12). Una de las películas más significativas que dan cuenta de este devenir urbano, donde la ciudad se configura como una narrativa de la modernidad, es *São Paulo, a symphonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny y Rodolpho Rex Lusting. Esta película, altamente influenciada por el imaginario futurista que imperaba en los círculos artísticos europeos, perseguía exaltar las virtudes de las máquinas como significantes de velocidad y prosperidad de la vida moderna.

*São Paulo, a symphonia da metrópole* ha sido catalogada como el documental urbano más trascendente de la época silente del cine brasileño. Influenciada por *Berlín, die Symphonie der Grosstadt* de Walther Ruttmann, de 1927, tanto la versión alemana como la paulista querían ser un retrato de 24 horas de la vida de la metrópolis. Sin embargo hay algunas diferencias entre una y otra. Mientras la versión brasileña se organiza narrativamente a partir de los intertítulos y son los textos escritos los que proporcionan la coherencia discursiva, su antecesora alemana se despliega a partir de un montaje rítmico y asociativo que, junto a una diversidad de encuadres y movimientos de cámara, buscan mostrarnos una visión moderna del Berlín de la época.

La película de Kemeny y Lusting es un intento por retratar los avances técnicos: el automóvil, el tranvía, la vertiginosidad del habitante de São Paulo y el proceso de modernización que lo envuelve y lo despliega dentro de un mundo moderno que “combina la euforia del habitante de São Paulo por la modernización de la ciudad con cierta pedagogía austera y liberal empeñada en la exposición de una civilidad ejemplar, a la altura de los grandes centros desarrollados” (Labaki, 2003b, p. 271). *São Paulo, a symphonia da metrópole* se concentra en mostrarnos ‘el orden y el progreso’, una representación de la ciudad atravesada por la dialéctica que se establece en Brasil entre modernidad y modernización.

La película es un viaje por la vida cotidiana de la ciudad, destacando la rutina de los diversos trabajadores que copan las calles vendiendo los productos más diversos, realizando los oficios más variados. En este sentido, el trabajo y los trabajadores se configuran como signo de los nuevos tiempos y, como observa Marx, “sabemos que para hacer trabajar bien a las

nuevas fuerzas de la sociedad se necesita únicamente que éstas pasen a manos de hombres nuevos, y que tales hombres nuevos son los obreros. Estos son igualmente un invento de la época moderna, como las propias máquinas” (Marx, en: Berman, 2006, pp. 6-7). Son los trabajadores quienes salen de sus casas desafiando la neblina matinal, trabajando con dedicación en fábricas y tiendas, en obras en construcción, improvisando un almuerzo ligero en las calles de la ciudad, afrontando el tráfico creciente. En consecuencia, los trabajadores son la clave para comprender la dialéctica entre modernidad y modernización, una dialéctica que en la película de Kemeny y Lusting deja traslucir una modernidad sin modernización, o mejor dicho, una modernización que huele a precariedad.

Ahora bien, si en la película dedicada a la ciudad de Berlín se pretende construir un relato abstracto de la ciudad a partir de cortes directos, juegos de imagen y fundidos encadenados que tienen como finalidad elaborar abstracciones acerca del estilo de vida y el ritmo de la ciudad, en la película dedicada a São Paulo, en cambio, se nos ofrece una imagen directa y simple, un retrato casi cronológico que busca ofrecer una visión y una visualidad de los puntos distintivos de la ciudad y de sus habitantes. De este modo, la cámara nos conduce por un viaje que visita las concurridas calles del centro, la Estación Ferroviaria da Luz y la sede de Correos, la tradicional Facultad de Derecho de la Plaza de São Francisco y el elegante Jockey Club, entre otros.

La fotografía de *São Paulo, a symphonia da metrópole* es más bien sobria; los autores se permitieron pocas osadías formales. Quizás una de las más sobresalientes es la de buscar significar la disparidad social de la ciudad a través de una mano gigante que recorre São Paulo y que toma el dinero de los ricos para entregarlo como limosna a los pobres. Por otro lado, para describir el dinamismo vertiginoso de los habitantes paulistas y su movilidad incesante, “que permite a las personas compartir con los dioses el atributo de la ubicuidad” (Ortiz, 2000, p. 65), los autores emplean el recurso de dividir el cuadro en cinco partes y en cada una de ellas se repite la misma imagen de autos, tranvías o peatones intentando cruzar la calle. Con esto se logra significar, por una parte, la dinámica y el caos que gene-

ra la modernidad y sus máquinas de transporte colectivo y, por la otra, dar cuenta de cómo “el tren, el automóvil ‘acortan’ el espacio y el tiempo, intensificando, como decía Simmel, la vida nerviosa de aquellos que lo experimentan” (Ortiz, 2000, p. 65).

Dentro de la película también encontramos algunas escenificaciones hechas para ser capturadas por la cámara. Entre ellas se destacan sobre todo tres momentos: en el primero, una alumna amonesta a su compañero de recreo porque arroja basura al suelo. Poco después, la exposición es interrumpida por una ‘instantánea de la vida cotidiana’ con una conversación entre vecinas. Finalmente, forzando la nota patriótica, un grupo de actores rehace la versión mítica del episodio histórico en las márgenes del río Ipiranga, de fines de 1822, en que el príncipe regente portugués, futuro emperador Pedro I, acelera la ruptura de los lazos coloniales con Portugal y proclama ‘independencia o muerte’.

A mi modo de ver, lo que se retrata en *São Paulo, a symphonia da metrópole* es la idealización de la ciudad como un espacio discursivo en el cual conviven una diversidad de sujetos y objetos, todos en movimiento, abiertos a la contradicción, expresando una realidad y racionalidad propiamente urbana, en la que la diversidad y la hibridación se desarrollan dentro de unos límites de lo propiamente nacional. En este sentido, y siguiendo las observaciones de Renato Ortiz (2000), la modernidad como narrativa se consolida con la emergencia de la nación. Ésa es la forma histórica en la cual ella se realiza. Sabemos que modernidad y nación son desde el inicio dos fenómenos distintos, pero congruentes. En la película de Kemeny y Lusting, esa congruencia se manifiesta en toda la institucionalidad nacional que se pone en escena. De este modo, la modernidad construye la nación como la nación construye la modernidad, no por nada la película se cierra con la bandera brasileña como gran imaginaria nacional, en la que el lema ‘orden y progreso’ resume el ideario modernizador y modernizante de Brasil.

En una línea diametralmente distinta a la expresada en *São Paulo, a symphonia da metrópole* se encuentra la película de Humberto Mauro *Braza dormida*, de 1928. Mauro, considerado por muchos especialistas como

el principal director de la época muda, inició su carrera en Minas Gerais y entre 1926 y 1930 realizó, en la ciudad de Cataguases, casi una película al año, algunas de ellas con una repercusión muy favorable en la prensa de Río de Janeiro (Pessoa Ramos, 2003). En esta primera etapa, la cinematografía de Mauro se caracteriza por presentar la tensión entre un Brasil urbano y moderno, pero deformado por la influencia de las sociedades industriales burguesas y el *sertao*.

*Braza dormida* traza una continuidad aparente entre el campo y la ciudad, entre la tradición y la modernidad, en la que sin embargo es posible distinguir una cierta tensión entre la vida citadina y la rural. La película se abre con un cartel que presenta a Río de Janeiro como “la gran metrópolis brasileña, maravillosa colmena humana en el que el ruido del trabajo está enlazado con la bulla de los placeres”. Un paneo nos muestra la ciudad con sus primeros rascacielos. El protagonista aparece en un primer plano en una actitud representativa de las nuevas costumbres, sentado mientras le lustran los zapatos. Advertimos que le queda un último billete y que su única opción es apostar en el hipódromo. La secuencia del hipódromo es la materialización de una modernidad en la que todo es posible y donde se entremezcla la posibilidad de hacerse rico sin mayor esfuerzo o caer en la miseria en el bullicioso escenario de los placeres modernos. Arruinado por su propio derroche producto de la vida citadina, el protagonista va a encontrar el camino de la regeneración gracias a dos valores básicos de la modernidad: el trabajo y el amor.

En la película de Mauro estos dos valores, trabajo y amor, se encuentran dentro de un ingenio azucarero, auténtica imbricación entre la industria y la ruralidad. La película privilegia los avances de la modernidad sobre la tradición campesina. Así, por ejemplo, la plantación no aparece por ninguna parte. En cambio, el protagonista es contextualizado en su nuevo trabajo arreglando el columpio de la hija y la maquinaria del ingenio. En este sentido, como ha observado Paranagua:

[...] la modernidad representada en el interior del país por la maquinaria, el tocadiscos o el automóvil no se contraponen a la naturaleza, escenario por excelencia del romanticismo. Cuando la pareja prota-

gónica vive su romance, está al borde de un río apacible; cuando sus almas están atormentadas porque el padre de la muchacha pretende alejarla del galán, a sus espaldas corren las aguas de un rabión. No obstante, la joven canta y baila en un paisaje bucólico al son de un tocadiscos; durante la serenata, el mecanismo de un reloj de pared se funde literalmente con las cuerdas de una guitarra y un violín (2003, p. 54).

*Braza dormida* parece sugerir que “no hay contradicción aparente entre la máquina y la naturaleza, ni tampoco entre el campo y la ciudad” (Paranagua, 2003, p. 55). Sin embargo, una segunda mirada revela una cierta tensión entre la vida urbana y la vida rural-moderna. Si bien la película está plagada de referencias a la modernidad como tecnología, el espacio en el cual ésta se despliega es determinante en las consecuencias y connotaciones que tiene para los protagonistas. Si efectivamente en el mundo rural-moderno las máquinas y la racionalización técnica comportan cierta urbanidad, en la ciudad la modernidad aparece como un peligro, un lugar en el cual la tentación, el despilfarro y las máquinas hacen de la experiencia de la modernidad una amenaza radical a la sobrevivencia de la dignidad del protagonista, a su historia y a sus tradiciones. En consecuencia, la película de Humberto Mauro se configura como una observación sobre la tensión entre el nordeste y Río de Janeiro como polos opuestos de deseo.

Esta tensión desarrollada en la etapa nordestina de Mauro se disipa en su primera película profesional, realizada para los estudios de la Cinelandia: *Labios sin beijos*, de 1930. Esta película “es a todas luces una exaltación de la modernidad urbana y de los consiguientes cambios en las costumbres y mentalidades” (Paranagua, 2003, p. 59). Una película que, por una parte, se empeña en destacar en primeros planos los símbolos de la nueva urbanidad: el teléfono, la máquina de escribir, las revistas ilustradas, las diversas partes del automóvil, y, por la otra, en mostrar una visión moderna del deseo mediante la voluptuosidad y los gestos permitidos en la época. “Los lánguidos cuerpos de mujer parecen estar deseando el paso al acto: un beso provoca una vibración horizontal que contrasta con la profusión de primeros planos. Mauro maneja la cámara y encuadra a su antojo las piernas, epicentro de su erotismo” (Paranagua, 2003, p. 59). En definitiva, Humberto Mauro muestra su sensibilidad moderna al asimilar, por una parte, la técni-

ca cinematográfica, la gramática fílmica de la época, e incorporar la elipse y el primer plano en sus realizaciones; por la otra, en su búsqueda por plasmar en la pantalla las transformaciones de las mentalidades y las relaciones sociales, en especial el amor, que en sus películas es esencialmente moderno, puesto que “la naturaleza del deseo no está sublimada. El amor provoca líos y enredos difíciles de desenmarañar, el amor desencadena celos que pueden llevar al suicidio” (Paranagua, 2003, p. 58).

## *Límite*, entre tradición y modernidad

Una de las pocas películas que escapan a la homogenización y estereotipación cinematográfica es el filme *Límite* (1931), de Mario Peixoto, quien ha sido considerado por críticos y comentaristas culturales como el primer cineasta-autor capaz de expresar, a través de imágenes plagadas de lirismo, desesperanza y *saudade*, una melancolía altamente poética e intimista. Peixoto nació en 1908 en el seno de una familia acomodada y se educó en Europa. A su regreso a Brasil fundó el primer cineclub del país, el Chaplin Club, que entre agosto de 1928 y diciembre de 1930 publicó nueve números de la revista *O Fan* (Pessoa Ramos y Miranda, 2000). Peixoto escribió, produjo, dirigió y montó *Límite*, la única película que logró terminar. Ese mismo año publicó una colección de poemas llamado *Mundéu* y comenzó a rodar un nuevo proyecto cinematográfico, *Onde a terra acaba*, que no logró completar, según se dice, debido a sus diferencias con Carmen Santos, la protagonista y financiadora de la película (Paranagua 2003; Pessoa Ramos y Miranda 2000).

*Límite* fue estrenada el 17 de mayo de 1931 en el cine Capitolio de Río de Janeiro. La película se inicia con la inquietante imagen de unos buitres devorando carroña en lo alto de un cerro. La imagen se funde con el rostro de una mujer, rodeada a la altura de su cuello por unas manos engriolladas. Un fundido encadenado conduce a un primer plano de las manos encadenadas de una mujer. La imagen nuevamente se disuelve en un suave fundido que se encadena con un primer plano de los ojos de la mujer. Los ojos dan paso a la imagen del mar, que se funde suavemente con la imagen de un bote que navega a la deriva y que transporta a tres extraños: dos mujeres y un hombre. La narración avanza de manera fragmentada e incier-

ta. Se suceden imágenes de reclusión que nos introducen en el mundo de las relaciones personales y la desdicha de estos tres personajes que emergen como un enigma que no se alcanza a descifrar del todo. La narración se construye a partir del *flashback*, del recuerdo o, tal vez, de la ensoñación que sólo logra anclar una enunciación que se desvanece de inmediato. Es la incertidumbre propia de la desesperación. Nada se nos aclara sobre la coincidencia, en aquel bote a la deriva, de esos tres sujetos perdidos en sí mismos, ajenos al mundo de las relaciones sociales, marginados en un mar que los envuelve, los cobija y los devuelve a la indiferencia de sus estados de ánimo, que indican que se encuentran irremediamente solos.

Creativamente, la película tiende a la abstracción, recontextualizando con frecuencia los objetos mediante encuadres excéntricos y acercamientos desconcertantemente desmedidos. La belleza plástica y la sensualidad táctil de las imágenes contrastan con el pesimismo estructural del filme. [...] La edición coloca tomas idénticas en diversos contextos sintagmáticos, cambiando estructuralmente su significado. Las analogías visuales relacionan ruedas de tren y máquinas de coser, cables de telégrafo y árboles, un pez y la proa de un barco. Y el paroxístico *tour de force* de la secuencia de la tempestad consiste en siete tomas de la violencia del oleaje y de los remolinos de agua, todo ello editado con un frenesí apto para sugerir una tempestad en alta mar (Stam, 1982, pp. 308-309).

*Límite* ha sido considerada la única obra maestra que dio el cine de la época silente latinoamericana. La película no esconde la influencia de la vanguardia francesa, el expresionismo alemán y el montaje soviético. El gran mérito de Peixoto es que logra romper con los cánones de una gramática fílmica universalizada por Hollywood, en la cual las películas se estructuraban a partir de la clásica organización lineal de los hechos. Por el contrario, “Mario Peixoto opta por inventar un lenguaje adaptado a la descripción del paisaje interior de los personajes” (Paranagua, 2003, p. 61). La película nos sumerge en una ebullición de alegorías, metáforas y metonimias que van encadenando un relato que propone la contemplación de la desolación a través de las tristes vidas de los tres naufragos, construyendo así un discurso en el cual advertimos “un pesimismo y una angustia más cercanos a nuestro tiempo que a la despreocupada *Belle Époque*” (Paranagua, 2003, p. 61).

Si en muchas películas de la época muda la modernidad es representada por las máquinas y objetos industriales que adquieren un doble valor, de uso y de representación, en *Límite* tales señas de modernidad se encuentran disminuidas, así como tampoco existe una sublimación de un entorno natural mitificado. Peixoto da una vuelta de tuerca a la problemática de la tradición/modernidad al emplazar la acción del filme indistintamente entre el mar y la tierra, proponiéndonos que tanto tradición como modernidad son dos caras de un mismo fenómeno que se inciden mutuamente y, por lo tanto, no es posible concebir la modernidad y la tradición como opuestos irreconciliables; por el contrario, como ha observado Marshall Berman, “aunque probablemente la mayoría de las personas han experimentado la modernidad como una amenaza radical a su historia y sus tradiciones, en el curso de cinco siglos ésta ha desarrollado una historia rica y una multitud de tradiciones propias” (2006, p. 1).

En consecuencia, *Limite* implica una ruptura que refleja una paradoja particular, pues da cuenta del desencajamiento entre modernidad y modernización que se establece en Brasil y en Latinoamérica como una característica axiomática a lo largo de todo el siglo XX. Este desencajamiento se evidencia al constatar el hecho de que la película de Mario Peixoto “durante casi medio siglo, [ ... ] permaneciera invisible, como si la máxima expresión de la modernidad cinematográfica en América Latina no fuera la prueba de su viabilidad, sino de su imposibilidad” (Paranagua, 2003, p. 63).

## Todo lo sólido se desvanece en el cine, a modo de conclusión

Si el cine mudo brasileño se transformó, rápidamente, en uno de los medios de mayor influencia en la circulación de valores y creencias en el mundo moderno, es porque dentro del contexto histórico de su aparición los nuevos medios de comunicación ligados a la imagen en movimiento “constituían una forma de negociar las inquietantes transformaciones de la vida cotidiana y la sociedad creadas por la industrialización masiva” (Mirzoeff, 2003, p. 140). En este sentido, la emergencia de las imágenes en movimiento eclosionan de acuerdo con un contexto ideológico particular que

entendía que la modernidad era en sí misma una imagen en movimiento, que implicaba un enlace, una unión, una conjunción entre movimiento y visión que, como ha observado Simmel, permitía describir y concebir la ciudad como un espacio social icónico: “la rápida aglomeración de imágenes cambiantes, la constante discontinuidad al alcance de una sola mirada y la incertidumbre de las impresiones arrebatadas: éstas son las condiciones psicológicas que crea la metrópolis” (Simmel, en: Mirzoeff, 2003, p. 140).

Ahora bien, me parece necesario señalar que el cine, en cuanto práctica cultural significativa, se estructura a partir de representaciones, discursos y saberes que bien pueden responder a estilos de vida dominantes, emergentes o residuales, pero cuyos contenidos están enteramente determinados por los contextos históricos de su aparición (Williams, 1980). Desde mi perspectiva, el contexto histórico de la emergencia y consolidación del cine mudo se da dentro del primer impulso por desarrollar un capitalismo de consumo sustentado en la producción y en la mercadotecnia de masas. “El capitalismo de consumo no nació automáticamente con las técnicas industriales capaces de producir mercancías estandarizadas en series. Es también una construcción cultural y social que requirió por igual la educación de los consumidores” (Lipovetsky, 2010, p. 24). Es precisamente en la educación del gran público, a través de la publicidad cinematográfica e incluso desde las películas y sus estrellas, desde donde el cine contribuye a la instalación de una economía de consumo que se sustenta sobre la base de la masividad, la marca y la publicidad. Esta triada transforma profundamente las relaciones entre consumidores y minoristas, quienes pierden las funciones que hasta entonces les estaban reservadas: “no será ya del vendedor de quien se fie el comprador, sino de la marca, pues la garantía y la calidad de los productos se han transferido al fabricante” (Lipovetsky, 2010, p. 25). De este modo, el cine transformado en publicidad contribuyó en la mutación del cliente tradicional a un consumidor moderno, un consumidor de marcas que a través de la mediatización de las imágenes cinematográficas era educado y seducido, principalmente por la publicidad, las películas y el *star system*: “El cine es un ordenamiento paralelo a la política, y su inmediatez distribuye modelos de vida o de sensualidad que se acatan en forma casi unánime [ ... ]. Todo se venera y se imita. Vestimentas instrucciones para

el manejo del rostro y del cuerpo, gestualidad del cinismo y de la hipocresía” (Monsiváis, 2006, p. 55).

Pero hay un segundo aspecto que es, a mi juicio, aún más relevante que el de cumplir el papel del educador, y es el que tiene relación con el rol que desempeña el cine, desde sus inicios, en la instalación de la modernidad como narrativa. “Ser moderno es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, *todo lo sólido se desvanece en el aire*” (Berman, 2006, p. 1). Esta frase marxiana busca dar cuenta de cómo la experiencia de la modernidad en el siglo XIX se constituía en un territorio que parecía estar alimentado por la turbulencia de los grandes descubrimientos científicos y tecnológicos que van cambiando nuestra concepción del universo y nuestro sitio en él, la industrialización de la producción que crea nuevos entornos urbanos, la aceleración del ritmo de vida que produce nuevas formas de poder colectivo y de lucha de clases (Berman, 2006). Toda esta atmósfera transformadora de la vida, toda esta agitación, turbulencia y vértigo asociados a la sensibilidad moderna, encuentran su correlato dentro del cine mudo, pues será éste el que proporcione a un público masivo toda una imaginaria de la modernidad; va a ser en las pantallas del cinematógrafo donde –parafraseando a Marx–, *todo lo sólido se desvanece en el cine*.

Haciendo hincapié en rasgos como el primer plano y la cámara lenta, Walter Benjamin declaró que “evidentemente una naturaleza distinta se abre ante la cámara que se brinda al ojo desnudo, sólo si un espacio que se ha penetrado de forma inconsciente es sustituido por un espacio explorado por el hombre conscientemente” (Benjamin, en: Mirzoeff, 2003, p. 140). De este modo y siguiendo a Benjamin, el cine crea el acceso a una dimensión del inconsciente óptico antes no explorada ni recorrida. Y es esta dimensión la que contribuye a que las experiencias de vida, que no tienen por qué ser narrativas, se transfiguren, desde una traducción cinematográfica, en una categoría propiamente narrativa. En este sentido, la modernidad expresada cinematográficamente se encuentra estrechamente ligada a un efecto de tipo retórico o, si se prefiere, como un tropo, aunque diferente al de las figuras tradicionales (metáfora, metonimia, sinécdoque). De este modo, como ha escrito Fredric Jameson:

[...] el tropo de la modernidad puede considerarse, en ese sentido, como autorreferencial si no performativo, pues su aparición indica la emergencia de un nuevo tipo de figura, una ruptura decisiva con formas previas de la figuratividad, y es en esa medida un signo de su propia existencia, un significante que se indica a sí mismo y cuya forma es su contenido. En consecuencia, la “modernidad”, como tropo, es un signo de la modernidad como tal (2004, p. 39).

Si el cine mudo contribuye a la articulación de la modernidad como categoría narrativa se debe a que dentro del relato cinematográfico se estructura una enunciación en la cual “el cine no presenta solamente imágenes, las rodea de un mundo. Por eso, tempranamente buscó circuitos cada vez más grandes que unieran una imagen actual a imágenes-recuerdo, imágenes-sueño, imágenes-mundo” (Deleuze, 1986, p. 97). Imágenes que actualizan, a través de la proyección, una imaginaria y un imaginario social en el cual las máquinas, la tecnología, la producción, los sujetos y los objetos son objetivados no sólo como elementos que sirven, primariamente, a la causa de la representación, sino que al mismo tiempo “los medios de expresión y las técnicas de producción se convierten en objeto estético” (Habermas, 2006, p. 29). En consecuencia, al transfigurarse la técnica, las maquinarias y la producción en objeto estético se activa una relación dialéctica en la cual “el arte se ha convertido en un espejo crítico que muestra la naturaleza irreconciliable de los mundos estéticos y sociales” (Habermas, 2006, p. 30).

En el caso particular del cine, la imagen cinematográfica tiene la capacidad de contraer y dilatar el movimiento, la acción y el relato conformando una actualidad cinematográfica que se corresponde “con una suerte de doble inmediato, simétrico, consecutivo o incluso simultáneo” (Deleuze, 1986, p. 97). De este modo, la modernidad expresada cinematográficamente se constituye como una narrativa de lo sincrónico, de lo que *está siendo* proyectado/percibido/reproducido. Si la fotografía, como ha observado Roland Barthes, nos muestra algo que ha ocurrido, “un esto ha sido” (Barthes, 2003, p. 121), el cine, en cambio, como dijo Christian Metz, se aproxima más a la sensación de un “estar ahí en vivo” (Metz, 2002, p. 16). Por lo general, se ofrece el siguiente ejemplo para graficar este presente perpetuo: entren en un cine cuando el filme haya comenzado y nada permitirá adver-

tir si la escena que se desarrolla en la pantalla es una vuelta atrás o si, por el contrario, pertenece a la secuencia cronológica de los acontecimientos narrados. Así pues, contrariamente al verbo que nos sitúa inmediatamente en el plano temporal, la imagen fílmica sólo conoce un único tiempo: *en el cine todo está siempre en presente* (Gaudreault y Jost, 1995).

En consecuencia, el presente constante y persistente de la imagen fílmica actualiza lo que muestra y “el espectador siempre percibe el movimiento como *actual*” (Metz, 2002, p. 18). En este sentido, la modernidad expresada cinematográficamente proyecta en la pantalla una imagen actual que sin embargo posee en su reverso “una imagen virtual que le corresponde como un doble o un reflejo. En términos bergsonianos, el objeto real se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que, por su lado y simultáneamente, envuelve o refleja a lo real” (Deleuze, 1986, pp. 97-98). En suma, se trata de una construcción visual, en la cual la modernidad como categoría narrativa hace circular una retórica plagada de metáforas y metonimias que actúan sobre el registro simbólico creando la ilusión (o la trampa) de una coalescencia en que se encuentran perfectamente fundidos el significante y el significado, porque en las películas “la realidad simbólico-social, en última instancia las cosas *son* precisamente lo que fingen ser” (Zizek, 2004, p. 128).

En resumen, el cine mudo latinoamericano en general y el brasileño en particular no dejaron de mostrar el contexto sociocultural de su emergencia: la ciudad y el campo, los tranvías, los objetos de uso, de culto, de arte y a los sujetos contextualizados dentro de tramas de significación que él mismo ha creado. El cine mudo abarcó todos los artefactos posibles, dotándolos de “una suerte de naturalidad que es como el secreto y la belleza de la imagen muda. Hasta los grandes decorados, en cuanto tales, tienen una naturalidad que les es propia. Hasta los rostros asumen el aspecto de fenómenos naturales” (Deleuze, 1986, p. 298). Es tal vez esa naturalidad de la imagen visual la que ayuda a la práctica cinematográfica a constituirse como una práctica significativa que hace de la modernidad una categoría narrativa, puesto que, como ha señalado Deleuze,

[...] la imagen visual muestra la estructura de una sociedad, su situación, sus lugares y sus funciones, las actitudes y los roles, las

acciones y reacciones de los individuos; en suma, la forma y los contenidos. [...] En el cine mudo en general la imagen visual está como naturalizada, por lo mismo que nos ofrece el ser natural del hombre en la Historia o en la sociedad, mientras que el otro elemento, el otro plano, que se distingue tanto de la Historia como de la Naturaleza, pasa a un discurso necesariamente escrito, es decir, leído, y puesto en estilo indirecto. Desde ese momento el cine mudo debe entrelazar al máximo la imagen vista y la imagen leída (1986, p. 298).

Al naturalizar aquello que se proyecta en la pantalla, el cine mudo no sólo contribuye a transformar la modernidad en una categoría narrativa, sino que también hace de la práctica cinematográfica un poder simbólico que se expresa mediante metáforas y metonimias que hacen de la modernidad una especie de metamodernidad, porque en las películas “las cosas que se proyectan están ya escogidas, impregnadas, amasadas, medio asimiladas en un juego mental en el que el tiempo y el espacio ya no son obstáculos, sino que se confunden en un mismo plasma” (Morin, 2001, p. 183). Elaborando no solamente la percepción de lo real, sino también segregando los imaginarios, lo que observamos en la pantalla del cine mudo es, en definitiva, el imaginario de la modernidad a través del cual podemos comprender, aprehender y ver “el proceso de penetración del hombre en el mundo y el proceso inseparable de penetración del mundo en el hombre” (Morin, 2001, p. 182).

## Referencias

- Anderson, B. (2006). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D. F.: FCE.
- Bambirra, V. y Dos Santos, T. 1977. “Brasil: nacionalismo, populismo y dictadura. 50 años de crisis social”. En: González Casanova, P. (coord.). *América Latina: historia de medio siglo. Tomo 1 América del Sur* (pp. 127-172). México D. F.: Siglo XXI Editores.
- Barthes. R. (2003). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

- Berman, M. (2006). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la vida moderna*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- De Paula Araújo, V. (1976). *A Bela Época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Habermas, J. (2006). "La modernidad un proyecto incompleto". En: Foster, H. (ed.). *La posmodernidad* (pp. 19-36). Barcelona: Editorial Kairós.
- Jameson, F. (2004). *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa.
- Johnson, R. (1987). *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- King, J. (1994). *El carrete mágico: historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Labaki, A. (2003a). "No paiz das amazonas". En: Paranagua, P. A. (ed.). *Cine documental en América Latina* (pp. 269-270). Madrid: Cátedra.
- Labaki, A. (2003b). "São Paulo, a symphonia da metrópole". En: Paranagua, P. A. (ed.). *Cine documental en América Latina* (pp. 271-273). Madrid: Cátedra.
- Lipovetsky, G. (2010). *La felicidad paradójica*. Barcelona: Anagrama.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine volumen 1: 1964-1968*. Barcelona: Paidós

- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Monsiváis, C. (2006). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Ortiz, R. (2000). *Modernidad y espacio. Benjamin en París*. Bogotá: Editorial Norma.
- Paranagua, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Pessoa Ramos, F. (2003). "Humberto Mauro". En: Paranagua P. A. (ed.). *Cine documental en América Latina* (pp. 123-140). Madrid: Cátedra.
- Pessoa Ramos, F. y Miranda L. (2000). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC.
- Salles Gomes, P. E. (1982). "Cinema: A trajectory within underdevelopment". En: Johnson, R. y Stam, R. (eds.). *Brazilian Cinema* (pp. 240-255). Nueva Jersey y Londres: Associated University Press.
- Shohat, E. y Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- Stam, R. (1982). "On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema". En: Johnson, R. y Stam, R. (eds.). *Brazilian Cinema* (pp. 306-327). Nueva Jersey y Londres: Associated University Press.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- Williams, R. (1997). *La política del modernismo: contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.
- Žižek, S. (2004). *Mirando el sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.