

REALISMOS Y NADA MÁS QUE LAS HORAS (RIEN QUE LES HEURES, ALBERTO CAVALCANTI, 1926)

EN LA HISTORIA DEL CINE

POR ANA DANIELA DE SOUZA GILLONE

EN LA
OTRA ISLA

*Realisms and Nothing But Time (Rien que les heures, Alberto Cavalcanti, 1926)
in the history of cinema*

NÚMERO

5

NOVIEMBRE

DE

2021

Resumen

Este artículo se basa en una contextualización de los diversos enfoques de los realismos en el cine. Los conceptos y categorías que surgieron en el camino de la defensa del realismo crítico, como el neorrealismo italiano, son referencias para situar en la historia del cine la estética de la película *Nada más que las horas (Rien que les heures, 1926)*, del director brasileño Alberto Cavalcanti (1907-1982), que realizó producciones en Francia, Inglaterra, Alemania y Brasil. Los abordajes a esta obra en el debate cinematográfico son también referencias para analizar las imágenes de la película en sus contextos históricos y conceptuales. Anclado a la poética surrealista, Cavalcanti retrató las condiciones de vida en la urbanidad bajo el sesgo social. Así, elaboró formas de representación de la realidad capaces de establecer una crítica de los contrastes sociales, presentando la París de los subordinados, generalmente ocultos en el cine. Este análisis de la referida obra se realizará en diálogo con los conceptos desarrollados por teóricos que reflexionan sobre la estética y la política de las imágenes en el cine.

Palabras clave: realismos; cine; Neorrealismo italiano, Cavalcanti

Abstract

This article is based on a contextualization of the various approaches to realism in cinema. The concepts and categories that emerged in the way of the defense of critical realism, such as Italian neorealism, are references to place in the history of cinema the aesthetics of the film *Nothing But Time (Rien que les heures, 1926)*, by the Brazilian director Alberto Cavalcanti (1907-1982), whose career involved productions made in France, England, Germany and Brazil. The approaches of this work in the cinematographic debate are also references to analyze the images of the film in their historical and conceptual contexts. Anchored to surrealist poetics, Cavalcanti portrayed living conditions in urbanity under social and innoeed bias with staging and

experimental modes of filming in documentaries. Thus, he elaborated forms of representation of reality capable of establishing a critique of social contrasts, presenting the Paris of subordinates, generally hidden in cinema. This analysis of this work will be carried out in dialogue with the concepts developed by theorists who thought about the aesthetics and politics of images in cinema.

Keywords: realisms; film; Italian neorealism, Cavalcanti

Introducción

Inicialmente, es necesario señalar la crítica del realismo desde el punto de vista político de Fredric Jameson (1995) y desde el punto de vista estético de Gilles Deleuze (1990). Jameson propone una vinculación del realismo a una temporalidad específica del cine, considerando así que los períodos “realismo, modernismo y posmodernismo” ocurren en un espacio de tiempo diferente y más corto en el cine en comparación con otras artes. Estos tiempos, identificados por él en el cine, son percibidos como referenciales, paradigmáticos, que deben ser pensados no sólo como recursos estéticos, sino por el hecho de que surgen de una coyuntura ideológica de producción. Al lado de esta teorización aquí se exponen parte de los conceptos de Deleuze sobre los períodos del cine a partir de los significados de las imágenes. En la concepción del filósofo, los planos de las películas del neorealismo italiano se presentaban en una estructura de “imagen-tiempo”, definiendo un cine de “vidente” y ya no de “acción”. Compuso así la ordenación óptica y sonora que se distinguiría de la “imagen acción” del realismo antiguo, afiliado al naturalismo. En esta propuesta de imágenes que ordenan el movimiento, la situación que se presenta no se prolongaría más directamente en la acción. Esta inversión del movimiento, desde la perspectiva del tiempo, implica una nueva norma para constituir los planos y el montaje en las películas.

En este artículo, el libro *El discurso cinematográfico, la opacidad y la transparencia (O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparencia)*, de Ismail Xavier (2005), es fundamental para contextualizar los diversos enfoques del realismo, pues expone las trayectorias de los realismos, como el realismo afiliado al naturalismo y el realismo crítico, las diferencias entre el realismo de André Bazin (1991) y de Siegfried Kracauer (1997), además de pensar la relación entre realismo y montaje. Xavier rescata el pensamiento de los principales teóricos del cine para describir los conceptos formadores del realismo en el cine. Su análisis incluye la importancia del montaje, desde la característica de hacerlo invisible en la representación naturalista, aspecto definitorio del estilo industrial del cine hollywoodense, hasta la defensa de su minimización en el realismo crítico.

El naturalismo y el realismo son analizados en la obra, sin establecer un vínculo estricto con el estilo literario, que es la mayor referencia para los estudios que buscaban conceptualizar la estética cinematográfica. Aunque se utilizan algunos de los conceptos ya inscriptos en la estética literaria, la búsqueda de un criterio para pensar el naturalismo y el realismo en el cine se hizo con el esfuerzo de rescatar en las teorías cómo se producían estos conceptos en las películas. Por lo tanto, Xavier hace escasas

referencias a la literatura naturalista, con la excepción de algunas menciones a Emile Zola, porque su objetivo es encontrar elementos naturalistas visuales específicos del cine en el análisis de las películas.

En este contexto, la producción de ilusión en el cine naturalista permite al espectador sentirse en contacto directo con el mundo representado, sin percibir los dispositivos de lenguajes utilizados, definiendo así el método de representación fabricado. Para lograr esta ilusión, el montaje es invisible en el cine naturalista. Esta neutralidad buscada por este sistema de representación fue percibida por la crítica junto a su vinculación con las perspectivas ideológicas. Este tipo de producción definió una política de valorización de ciertos cineastas y películas esenciales para las tendencias mercadológicas.

En líneas generales, la crítica a este sistema de representación naturalista hecha por cineastas sintonizados con la producción convencional fue impulsada por André Bazin junto a los jóvenes críticos de la *Cahiers du cinéma*. Por otro lado, comenzó la llamada política de los autores, responsable de los descubrimientos de estilos personales en las películas estadounidenses. Esta resistencia al sistema de producción tomó aún más cuerpo en el realismo revelador, en la crítica del montaje explicitada por el neorrealismo y por Bazin, con su defensa de los planos secuencias y la profundidad de campo. Es importante aclarar que fue debido a la influencia del “cine de autor” que la creación de estéticas en el cine brasileño en la década de 1960 causó una ruptura con la producción industrial.

La política de los autores fue el componente del *Cinema Novo* para reflexionar sobre la actitud de los cineastas y los propósitos de las películas frente al gran proyecto industrial de la *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* (1949), ideada para realizar producciones influenciadas por el cine europeo y hollywoodense. Aquí se expone la definición de lo que es el cine de autor, a partir de la visión de la militancia política a través del arte, por parte de Glauber Rocha, cineasta exponente del movimiento cinematográfico nacional y del Nuevo Cine Latinoamericano. Para entender estas cuestiones, que están implicadas en la trayectoria del naturalismo al realismo, presentamos las explicaciones de Xavier y recurrimos directamente a los conceptos de realismo elaborados por Kracauer y Bazin, en sus respectivos libros *Teoría del cine: la redención de la realidad física* (*Theory of film: redemption of physical reality*) y *¿Que es el cine?* (*Qu'est-ce que le cinéma?*). Las elaboraciones de estos autores en la trayectoria de la defensa del realismo crítico, tal como el neorrealismo italiano, son las principales referencias para situar la película *Nada más que las horas* (*Rien que les heures*), realizada en 1926 por el director brasileño Alberto de Almeida Cavalcanti (1907-1982), entre los ciclos y movimientos de la historia del cine. Los abordajes a esta producción en el debate cinematográfico, incluidos los estudios de Kracauer sobre la obra de Cavalcanti, son referencias claves para el reconocimiento de la función política de las imágenes de la película en sus contextos históricos y conceptuales.

El cineasta del mundo y su crítica a las realidades urbanas

Alberto Cavalcanti, de origen pernambucano, a los 15 años abandonó la ciudad donde vivía, Rio de Janeiro, con destino a Europa. Allí fue reconocido como un gran maestro de la imagen en los medios artísticos europeos y realizó parcerías con importantes artistas, como el cineasta Jean Renoir y el dramaturgo Bertold Brecht, además de vivir y trabajar con Eisenstein, Luis Buñuel, Jean-Paul Sartre, Claudia Cardinale, Sir Michael Redgrave, Jorge Amado, Gilberto Freyre, entre otros.

Integrado en la vanguardia francesa y en el documental social británico, Cavalcanti es uno de los mayores directores del cine mundial. A partir de 1925, hizo películas en Francia y se mudó a Inglaterra en 1934, donde trabajó en la empresa *General Post Office* (GPO) con el documentalista John Grierson. Además de dirigir, ocupó el cargo de productor en GPO y, en la década de 1940, realizó películas en *Ealing Studios*, como *Champagne Charlie* (1944) y *Me hicieron un fugitivo* (*They made me a fugitive*, 1947).

A fines de la década de 1940, por invitación de Assis Chateaubriand, el cineasta regresó a Brasil para ser director de la mencionada productora cinematográfica Vera Cruz, en São Bernardo do Campo, y también fue responsable de contratar a varios técnicos europeos que vinieron a trabajar en la compañía. En 1951 dejó los estudios de São Bernardo y se dedicó a la elaboración de un anteproyecto para el *Instituto Nacional de Cinema*, a petición del entonces presidente Getúlio Vargas. En la *Maristela Cinematográfica* (en São Paulo), el cineasta dirige *Simão, o caolho* (1952).

A finales de 1952, Alberto Cavalcanti, aliado con un grupo que compró la productora Maristela (que cambia su nombre y pasa a ser Kino Filmes), se convirtió en director general. En esta nueva productora, él realizó las obras *El canto del Mar* (*O Canto do mar*, 1953) y *Mujer de verdad* (*Mulher de verdade*, 1954), dos películas que tuvieron una recepción crítica negativa. Cavalcanti dejó Brasil nuevamente a fines de la década de 1950 y regresó a París, donde produjo producciones de cine y televisión. La última producción dirigida por él fue *La visita de la vieja dama* (*La visite de la vieille dame*, 1971) emitida en televisión. Él murió en París el 23 de agosto de 1982. En total, la filmografía de Cavalcanti, catalogada por Pellizzari y Valentinetti (1995), comprende 118 películas, de las cuales dirigió al menos 60, y también desempeñó papeles como guionista, escenógrafo y montador.

Desafortunadamente, Cavalcanti enfrentó prejuicios derivados de su homosexualidad y también por moverse entre contextos de producción cinematográfica comercial, y no solo de artes. Estas condiciones lo hicieron sentir exiliado en su propio país, francés en Inglaterra e inglés en Francia. En cada uno de estos países, pasó por la adversidad, pero también tuvo reconocimientos. El lado más comercial de Cavalcanti fue criticado por artistas franceses cuando pasó a dirigir películas en Inglaterra. En Brasil, la influencia del cineasta en la propuesta de un cine militante y en las producciones realizadas en el *Cinema Novo* es ambigua. Como ejemplos, Glauber Rocha (2003) en su libro *Revisión crítica del cine brasileño* (*Revisão crítica do cinema brasileiro*) menciona la importancia de Cavalcanti en la producción de las estéticas en el cine brasileño en la década de 1960, pero hace una severa crítica a la mencionada película *El Canto del Mar* por su estetización del *sertão*. Glauber básicamente comenta que esta producción es el resultado de una mirada europea que busca dejar todo exótico para que los turistas

queden encantados. Además de la crítica a las películas que dirigió, su dinámica de trabajo como productor en Vera Cruz involucraba la comercialización de películas con una compañía estadounidense y fue repudiada por el cineasta militante Nelson Pereira dos Santos. En respuesta a las negativas, Cavalcanti comenta más tarde que las películas del *Cinema Novo* se parecían a las suyas. Aquí también se puede incluir la influencia del surrealismo de Cavalcanti en la propuesta del manifiesto *Eztetyka del sueño (Eztetyka do sonho)*²⁴ de Glauber Rocha.

Anclado a la poética surrealista, Alberto Cavalcanti retrató las realidades urbanas bajo el sesgo social e innova con modos de filmación en documentales en las décadas de 1920 y 1930. Así, amplió los límites de los modos de representación de la realidad y estableció una crítica a los contrastes sociales, presentando en *Nada más que las horas* una París ocupada por los subordinados habitualmente ocultos en el cine. Su lectura crítica de la metrópoli contradice la idea de ciudad de luces para retratar la rutina de los trabajadores y los hombres sencillos, pobres y desempleados.

Nada más que las horas es definido por Cavalcanti como una especie de documental novelesco (Cavalcanti, 1957: 70). La película recibió una excelente acogida en el ambiente artístico, siendo muy comentada por la crítica. Sigrified Kracauer, por ejemplo, relacionó Alberto Cavalcanti con las experiencias de vanguardia, por la condición del director explorar el montaje rítmico y la representación de procesos casi inconscientes en la película para que el espectador relacione la crítica de la película con la realidad social. Para el teórico, la experimentación del artista no impide que la película alcance una perspectiva más realista (Kracauer, 1960: 192). Sin embargo, el trabajo muy avanzado e innovador para la época reconocido por la recepción crítica, fue mal visto por los censores. La película fue censurada, principalmente porque presentaba la vida parisina con los miserables, los pobres y la prostitución, situaciones que Cavalcanti observó como un documento social sobre la falta de trabajo y sobre la vida en lugares miserables. Incluso cortaron extractos de la película y Cavalcanti se defendió incluyendo tarjetas que mencionaban los cortes por la censura. La actitud de Cavalcanti resonó y los censores liberaron *Nada más que las horas* sin cortes (Caldiere, 2005).

Las transiciones de los modos de representación del naturalismo al realismo crítico se pueden relacionar en esta película. A continuación, presentamos la transición del naturalismo al realismo crítico y al llamado neorrealismo italiano para luego relacionar la propuesta de *Nada más que las horas* con una renovación estética alineada con los conceptos de realismo crítico desarrollados por los teóricos del cine.

Del naturalismo al realismo

En la representación naturalista, desarrollada por la producción industrial del
24 En el manifiesto *Eztetyka del sueño* Glauber Rocha (1971) menciona que “*uma obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica*”. Glauber tiende a encontrar en el esquema narrativo de Alberto Cavalcanti la articulación de la filosofía sobre la cuestión del tiempo a los procesos sociales para proponer la estética del sueño.

cine de Hollywood, el montaje invisible tiene un objetivo ilusionista. Cineastas y teóricos soviéticos destacaron el papel del montaje en el cine estadounidense para la constitución de un modelo narrativo basado en el modelo literario naturalista.

En el cine naturalista hay cuatro elementos que lo han consolidado como un producto exitoso. En primer lugar, el decoupage clásico pretendía ocultar el trabajo de montaje o asociación de imágenes que soporta la propia representación. En segundo lugar, la interpretación de los actores dentro de los principios naturalistas pedía una identificación del espectador con las situaciones creadas y los propios personajes. En tercer lugar, los estudios monumentales permitieron una elaboración más efectiva de los aspectos estéticos para que los escenarios parecieran verdaderos y atractivos al mismo tiempo. Y, por último, las elecciones de narrativas tomadas de géneros literarios ya consagrados, como el melodrama y las historias de aventuras, requerían un compromiso emocional y lúdico del espectador. Vale la pena decir que, para involucrar al público, el control de la producción se hizo cada vez más pesado.

Ismail Xavier explica muy bien la relación entre estética naturalista y montaje a través de un análisis de las reflexiones y películas de Lev Kulechov, el primer teórico en investigar la práctica del montaje invisible de las películas naturalistas de Hollywood para comprender la efectividad de este recurso. En 1917, Kulechov comenzó una investigación empírica que tenía como objetivo evaluar las diferentes actitudes del público hacia las películas estadounidenses y europeas. Como quería entender la razón del éxito de las películas estadounidenses, evaluó el potencial del montaje, principalmente el efecto de realidad producido por la asociación de imágenes. El famoso efecto Kulechov muestra cómo una sola imagen de un actor acoplada a otros planos diferentes produce diferentes lecturas con respecto a la fisonomía del actor. Según Xavier, aunque percibió el aspecto fuertemente ideológico de las películas clásicas, Kulechov terminó optando por las normas estéticas de este cine, y puede ser considerado como un defensor de la representación naturalista. Kulechov termina cuestionándose en 1935 y abandona la búsqueda de las razones del éxito del lenguaje cinematográfico de Hollywood para defender una especie de teoría realista de la imagen. Ismail Xavier reitera que el viejo “realismo” afiliado al patrón naturalista estadounidense se refería a los medios de presentación y que el nuevo realismo concierne al mundo social representado (o significado) por las imágenes, el problema básico es expresar una cosmovisión correcta, capaz de capturar la esencia de los fenómenos y no solo la apariencia.

A partir de estos conceptos expuestos sobre la transición del naturalismo al realismo comenzamos a analizar el mundo social representado en la película *Nada más que las horas* como una propuesta de renovación estética que Cavalcanti inaugura para presentar la realidad de los trabajadores y desposeídos en contraste con la burguesía parisina en una perspectiva filosófica. En esta película, Cavalcanti parece anticipar lo que críticos del realismo crítico como André Bazin definieron para nombrar un cine que se distanciaría de la vieja forma de estructurar las imágenes. Gilles Deleuze, en su libro *A imagem tempo*, retoma la explicación de Bazin del nuevo realismo desde el punto de vista estético, además de su contenido social. Así ocurre el reconocimiento de una nueva forma de realidad, “que se supõe ser dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando

em blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes” (Deleuze, 2007: 9). “ Él también aclara que lo real ya no estaba representado ni reproducido, sino dirigido.

“Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado, por isso o plano sequência tendia a substituir a montagem das representações. O neo-realismo inventava, pois, um novo tipo de imagem que Bazin propunha chamar de ‘imagem fato’. Essa tese de Bazin era infinitamente mais rica do que a que ele contestava, mostrando que o neo-realismo não se limitava ao conteúdo de suas primeiras manifestações.” (Deleuze, 2007: 9).

La forma elíptica expuesta por Bazin se puede percibir en la estructura narrativa de *Nada más que las horas*. La manera en que se organizan los planos refuerza la intención metafórica de la narrativa que tematiza la relación entre el espacio y el tiempo de la vida en la invención de la modernidad. El discurso crítico de la película parece estar alineado con el realismo con inspiración marxista que percibe la modernidad como un mito, ya que fue estructurada a partir de valores burgueses que engendran distanciamiento social. Tal suposición se identifica en la condición de la Francia colonizadora y, por su vez, a la construcción de la idea de modernidad. Así, la narrativa define una París que puede ser vista más allá de su aspecto central a través de las realidades de personajes marginados que no aparecen en el cine *mainstream*.

En la película, el reloj es un símbolo emblemático para la conexión entre el tiempo universal y las diferentes realidades que se están produciendo en el centro y en los callejones parisinos. El tiempo de la burguesía y el tiempo de los subordinados y excluidos demarcaron la fragmentación espacio-temporal de la narrativa. La repetición de la imagen del reloj guía la noción de eventos en diferentes espacios vinculados a la misma hora y así guía al espectador a percibir también el tiempo de la propia película. Y esta impresión se refuerza a través de las relaciones dialécticas entre lo que se ve en los planos que muestran a las personas en diferentes eventos y la hora que presenta el reloj. En algunos momentos, la película utiliza subtítulos para problematizar estas cuestiones de tiempo y espacio y cómo las personas deben ser percibidas en sus fragilidades y sometidas al tiempo: “*Nous pouvons fixer un point dans l'espace, immobiliser un moment dans le temps... mais l'espace et le temps échappent tous deux à notre possession*”²⁵.

Otros intertítulos se ponen al espectador para que entienda la crítica de la modernidad más allá de París. Las secuencias de intertítulos (traducidas aquí) en la película guían este enfoque de las ciudades desde una perspectiva universal. “Esta película no cuenta una historia. Es solo una sucesión de impresiones sobre el tiempo que pasa y no pretende ser la síntesis de ninguna ciudad”. En este momento, el mensaje define el punto de vista que cuestiona la visión más allá de la ciudad representada en la pantalla. Hay planos para monumentos simbólicos, la Puerta de Brandeburgo, la Torre

25 Podemos fijar un punto en el espacio, inmovilizar un momento en el tiempo... pero el espacio y el tiempo escapan a nuestra posesión. Nuestra traducción.

Eiffel, entre otros. Estas imágenes y el intertítulo hacen este posicionamiento “Todas las ciudades serían iguales si sus monumentos no las distinguieran”. La alternancia de pinturas, primero la Torre Eiffel y luego la imagen de un souvenir hecho con bola de vidrio consistente en una pequeña réplica en relieve del Partenón entre nieves, refuerza esta universalidad.

Los caminos de las personas y lo que es universal en valores morales son los siguientes acercamientos en la secuencia en la que se ven las calles de París hasta que la cámara se coloca frente a una suntuosa escalera, por la que pasan tres mujeres en dirección de descenso y otras dos que, subiendo las escaleras, vienen a encontrarse con las que están descendiendo. Las cinco mujeres lujosamente vestidas están entre pasos hablando entre sí. Las imágenes en secuencia dan paso a un plano fotográfico. En este momento, Cavalcanti juega con el juego ilusorio del movimiento de imágenes en el cine. El último plano mostrado se convierte en una fotografía rasgada por una mano que invade el plano para que podamos ver la imagen de los trozos de papel rasgados dispuestos en el suelo como una realidad que se dispersa en el tiempo.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
5

NOVIEMBRE
DE
2021

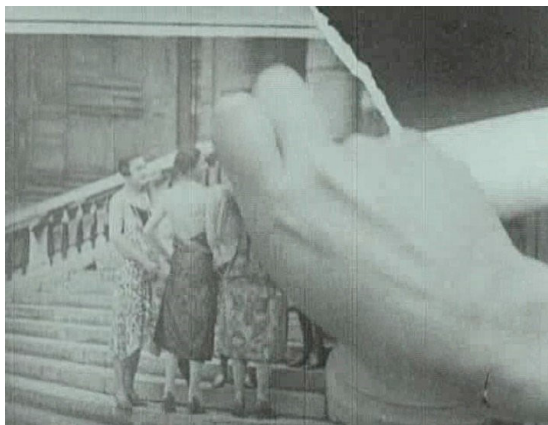


Imagen 1. *Nada más que las horas* (*Rien que les heures*, Alberto Cavalcanti, 1926)

En los siguientes planos, realizados con una cámara desbocada, se pueden ver imágenes lejanas y luego un coche de lujo ocupa el encuadre como imagen fija. A través de una fusión, el espectador comienza a ver, en el lugar del coche, la imagen de una carreta y un hombre de pie que conduce un pequeño burro. Entre los planos, el intertítulo tiene la función de afirmar y al mismo tiempo sugerir una indagación: “(pero) la vida cotidiana de los humildes, de los marginados”.

Otro intertítulo de la secuencia a destacar, “Pintores de toda clase vienen a la ciudad”, se refiere a las diversas visiones de los artistas para retratar la realidad. El primer plano de un ojo que nos mira hace que la atención identifique la secuencia de varias pinturas. La cámara explora las pinturas y a través de un *travelling* hace el reconocimiento de las firmas de los artistas, autores de las pinturas mostradas, Bonnard, Chagall, Matisse, Signac, entre otros. Una vez más, el tema de la ciudad cosmopolita y la universalidad del ver es evidente, que se refuerza aún más en el próximo plano que muestra varias pequeñas banderas de diferentes países. Este es el momento en que a través de una superposición aparece el plano surrealista compuesto con ojos que se

convirtió en un emblema de la película.



Imagen 2. *Nada más que las horas* (*Rien que les heures*, Alberto Cavalcanti, 1926)



Imagen 3. *Nada más que las horas* (*Rien que les heures*, Alberto Cavalcanti, 1926)

Los diversos ojos parpadean alternativamente, ocupando toda la pantalla, y llegamos a ver el último intertítulo de la secuencia analizada aquí: “Pero solo una sucesión de imágenes puede restaurar nuestras vidas”. En este punto, las imágenes del reloj simulan una transición de la hora al mediodía. Hay un plano diurno que muestra nubes y desde arriba vemos el edificio en una calle por la que pasa una sombra como si fuera un espectro oscuro y lejano caminando.

La construcción formal de la película que estamos analizando se desarrolla a través de intersecciones entre el tiempo y el espacio, con los personajes que deambulan por las calles y diversos eventos se colocan en planos que se estructuran como una sinfonía. La película recurre al musical para guiar la lógica interna de los acontecimientos y reconocer en ellos los propósitos del autor. Utilizase así la estética de la sinfonía para determinar la sucesión de imágenes. La exposición de planos documentales de esta película influyó en la estética de otras producciones como *Kino-Glatz* (1924), del cineasta ruso Dziga Vertov y *Berlín, Sinfonía de una ciudad* (*Berlin: die sinfonie der grosstadt*, 1927), dirigida por el director alemán Walter Rutman. Considerado uno de

los primeros documentales urbanos con el uso de un enfoque sinfónico, esta película posibilitó la entrada de Cavalcanti en el cine inglés, con el reconocimiento de la obra como documento social.

El realismo con inspiración marxista

Alberto Cavalcanti al retratar a los trabajadores y sus oficios refuerza lo que llegó a colocarse como un cambio de enfoque en el realismo con inspiración marxista. El cineasta dialoga con este cambio de enfoque – la apariencia por esencia – tomado por Vsevolod Pudovkin, considerado discípulo de Kulechov, y el húngaro Bela Balaz. Ambos teóricos son considerados las figuras más representativas de la estética realista, con inspiración marxista, del período silencioso, que sería retomado en las décadas de 1930 y 1940 por los italianos Umberto Barbaro y Guido Aristarco. Tanto Pudovkin como Balazs defendieron una visión de la realidad en perspectiva, es decir, representación mediada por una conciencia. En cualquier caso, el realismo no se define en una imagen aislada, sino en la estructura general de la película, que refuerza el componente orgánico que guía la posición teórica de Pudovkin sobre el cine.

Según Xavier, para Pudovkin el realismo no estará en la precisión y veracidad de los detalles más pequeños de la representación; el arte será realista más por el significado producido que por la naturalidad de sus medios. Esta forma de pensar el universo ficticio está muy cerca de la novela realista del siglo XIX y también se puede percibir en *Rien que les heures*, cuya propuesta no es hacer una representación naturalista, sino organizar una realidad expresiva en las relaciones espacio-tiempo que visibiliza las realidades concretas que permanecían invisibles como la subordinación de los empleados y las condiciones de los desempleados.

Sobre estos tópicos, Xavier complementa que sobre Pudovkin, vale la pena mencionar que el teórico insistirá en las diferencias entre naturalismo y realismo. Sobre el primero, considera que la imagen desea que parezca verdadera, una representación fiel al hecho inmediato en todos sus detalles. En el segundo, percibe la búsqueda no de una fidelidad a los datos visibles inmediatos, sino la denuncia de la lógica de la situación representada en la que las relaciones, que determinan que la realidad es lo que es, no son vivibles en el proceso global al que pertenece. El naturalismo es típicamente el cine del espectáculo y el realismo implica un cine capaz de aprehender las relaciones dialécticas, gracias al proceso básico de montaje. Sobre estos temas, Xavier añade que:

“na discussão da vocação realista do cinema é muito comum a identificação entre estas duas propostas. Tal confusão é possível porque o uso da noção de real (ou da noção de concreto) esconde a diferença. Num caso, é considerado real e concreto o imediatamente dado, o mundo visível e palpável; no outro caso, é real e concreto o processo, não dado à percepção direta, que define a ordem e a inter-relação entre os fenômenos, sendo realista a representação capaz de apreender as determinações deste processo em suas manifestações particulares (os

fatos sociais)” (Xavier, 2005: 55).

Pudovkin también cree que ser realista es establecer una relación justa entre los fenómenos. Para él, el mundo físico tiene sentido en la medida en que se inserta en el contexto de las relaciones sociales que definen la representación realista. Por otro lado, Balaz sostiene que la cuestión realista también surge en los elementos visuales del cine. Sus estudios sobre los escaneos conceptuales del despliegue y los efectos emocionales de la fisonomía cinematográfica, visualizados en primer plano, explican su preocupación por el poder de las imágenes en el mundo. Baláz se preocupa con el significado construido por la imagen y cree en la fuerza de la imagen aislada, percibiendo algo nuevo en la exploración de los aspectos visibles de la realidad. Postula una ética de las imágenes, en la que el objeto no debe perder su identidad y fisonomía, aunque sea producto de la subjetividad de un autor. Para él, la visualidad puede influir en el desarrollo histórico de la sensibilidad humana. Cavalcanti percibe esta fuerza de la imagen aislada utilizando los planos del reloj como elemento de conexión de las relaciones entre el tiempo y los acontecimientos. Otras imágenes aisladas y que se yuxtaponen también provocan al espectador a mediaciones. Aquí recojamos los ejemplos expuestos de los planos de la Torre Eiffel y la bola de vidrio que contiene la pequeña réplica del Partenón y también de la imagen del automóvil que se fusiona con la imagen de una carreta. La propuesta política de sus imágenes apunta a la conciencia establecida por el movimiento que va desde la realidad objetiva (determinada por el tiempo y el espacio delimitados por elementos, como el reloj, los transeúntes y los trabajadores en sus puestos) hasta la conciencia subjetiva, que provoca al espectador relaciones dialécticas entre la representación de esta París que Cavalcanti explora y la realidad concreta.

En esta película, el trabajo con estos elementos parece estar contenido en los principios marxistas de “la precedencia de lo real antes de la conciencia”, presentes en el pensamiento de Pudovkin, y no explícitos, sino presupuestos en el pensamiento de Balaz. La narrativa se construye con registros documentales y actuaciones de actores que interpretan los personajes, un viejo mendigo, un vendedor de flores, una prostituta y su rufián. La trama culmina con la muerte del mendigo en la cuneta y el asesinato del florista. La fusión entre los planos escenificados y los planos documentales refuerza el efecto de lo real en la narrativa y deja clara la cosmovisión de Cavalcanti. La conciencia del cineasta de recurrir a la puesta en escena con los actores para lograr el efecto de lo real en la película anticipa la propuesta de Jacques Rancière (2005) sobre algunos hechos que necesitan ser ficcionados para ser entendidos.

La crítica del artista explicitada

Aunque retome la cosmovisión de Vsevolod Pudovkin, Umberto Barbaro busca abrir un camino entre el naturalismo, copiando el real, y el idealismo subjetivista, que es la expresión de la interioridad del artista. Xavier se acerca a Barbaro desde el concepto de “reflexión artística”, definido por George Lukács para designar la negación de la idea de reflexión como proyección mecánica de la realidad en la conciencia. Barbaro percibe

el realismo como resultado de un proceso complejo: por un lado, el proyecto consciente del artista tiende hacia un realismo definido dentro de los límites de su cosmovisión; por otro lado, el trabajo efectivo de producción se lleva a cabo bajo imperativos y determinaciones que escapan a la conciencia del artista. Opone una imagen legítima, un reflejo de la realidad, a una operación ilegítima y abstracta del pensamiento, que está representado respectivamente por el cine de Pudovkin y de Eisenstein. Al igual que estos dos directores rusos, Cavalcanti trabaja conscientemente para esta oposición al incluir planos que han recurrido a modos documentales de filmación junto a imágenes surrealistas. Xavier identifica que el aspecto común entre los estetas analizados es la “totalidad orgánica”, requisito para pensar una obra de arte. Otra posición común entre ellos es la crítica de un realismo limitado a la idea de que una fotografía o el plano cinematográfico sea una copia de lo real. Aquí se identifica la totalidad orgánica pensada en la obra de Cavalcanti y esto no impide percibir la reproducción de la fotografía y la fonografía en su película como un medio de representación en el camino que conduce al realismo crítico.

EN LA **El realismo del método crítico realista**

OTRA ISLA

NÚMERO

5

NOVIEMBRE

DE

2021

La resistencia al lenguaje cinematográfico de Hollywood ha ganado cuerpo en escala global desde la década de 1950. Las películas neorrealistas quisieron romper con las producciones realizadas en los grandes estudios, y defendieron el rodaje en locación, el compromiso de actores no profesionales y un decoupage que favorecía no el montaje, sino el plan-secuencia. André Bazin concibe el realismo cinematográfico teorizando sobre estas condiciones. El plano secuencial es el elemento principal que sustenta el enfoque baziniano porque expresa una narrativa que no se basa en una concepción tan controladora de la producción, pero introduce el flujo continuo, elementos que estarían más cerca de la manifestación de la vida misma. En *Nada más que las horas* la representación de los hechos tiende a ser compatible con los métodos del realismo crítico por componer en la película un universo ficticio capaz de explorarlos de una manera que permita un compromiso con la realidad. La organización de las relaciones está hecha para producir un cierto efecto para significar algo en lugar de mostrarlo. Así, la presentación del hecho no se reduce como un acto de testimonio, sino para comprender el significado histórico del mismo.

El realismo se define como un lugar de racionalidad y la visión totalizadora de la experiencia humana en oposición a la visión fragmentaria de otros métodos, como el naturalismo, por ejemplo. Sin embargo, la estética de Kracauer – *Teoría del cine* –, aunque llamada realista, se basa en una visión de lo fragmentario. Sin embargo, no puede confundirse con un cine naturalista. Una característica del filósofo fránkfurtiano es su negativa a un principio organizador para establecer un significado para el desarrollo de los hechos. Su propuesta se define con incompatibilidad a cualquier representación del mundo como totalidad organizada, distanciándola de una formulación como la del realismo crítico (determinismo histórico) y como la del naturalismo de Zola (determinismo biológico). Así, su “buen cine” estaría en sintonía con el sistema de

montaje invisible y la representación natural de los hechos que caracteriza al decoupage clásico. Es por eso que Xavier busca un término para nombrarlo e incluso menciona su cine como empirista, pero sin que sea algo definitorio, precisamente para no tener una concepción cerrada de su visión del cine de Kracauer. A pesar de ello, se explayó sobre tres aspectos que pueden ayudar a entender el significado de esta visión cinematográfica. En primer lugar, la revelación cinematográfica correspondería a una lectura del “libro de la naturaleza”, en el que la realidad penetrada es el tejido de los fenómenos físicos, incluso en los dominios inaccesibles al ojo natural y sólo ahora colocados al alcance de la percepción humana. En segundo lugar, la naturaleza física constituye el nivel sustancial del mundo que nos rodea: no simbolizaría ninguna realidad trascendente. Kracauer creía que, frente a las coyunturas sociales, el hombre sería libre y que esta libertad vendría con la “desintegración ideológica” expresada en el declive de la religión y las ideologías, lo que, a su juicio, definiría la disolución de las visiones sistemáticas de la realidad y la “totalidad ordenada”. Consideró por tanto que el hombre “fragmentado” está disponible para experimentar “sin velos ideológicos” lo que se le da para percibir su hábitat. Finalmente, la combinación de estas dos consideraciones definiría la siguiente perspectiva:

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
5

NOVIEMBRE
DE
2021

“O cinema torna visível aquilo que não víamos – e talvez nem mesmo pudéssemos ver – antes do seu advento. Ele efetivamente nos ajuda na descoberta do mundo material com suas correspondências psicológicas. Literalmente redimimos este mundo da sua inércia, de sua virtual não existência, quando logramos experimentá-lo porque estamos fragmentados. O cinema pode ser definido como o meio particularmente equipado para promover a redenção da realidade física. Suas imagens nos permitem, pela primeira vez, nos apropriarmos dos objetos e ocorrências que compreendem o fluxo da vida material” (Xavier, 2005: 60).

En *Nada más que las horas*, el “flujo de la vida material” que se refiere a la dimensión de este mundo material para ser investigado por la cámara, propone la noción de experiencia para ser revelada por el testimonio del cine. Al igual que Kracauer, la propuesta de Cavalcanti es elaborar una justificación para el cine realista, considerado por él como no ideológico. Otro aspecto similar a la visión de Kracauer es la condición del montaje en esta película, que no es más que una “ruta de paso”, que permite en este proceso ver las imágenes como un testimonio de la realidad concreta. Ambos se presentan en sus fricciones con el cine hollywoodense respecto a los equipos convencionales y la manipulación característica de la producción industrial. El cine como lugar de acción política que apunta a una reeducación por aprensión estética. *Rien que les heures* corresponde a la conducta de Kracauer de oposición a la realidad fabricada, privilegiando los espacios abiertos, las escenas callejeras, para tener las afinidades con lo fortuito y con lo que se escapa de las determinaciones, lo que también hace posible la aproximación de esta película con el neorrealismo.

Realismo, neorrealismo, Bazin, Kracauer e Cavalcanti

Aunque tienen puntos de vista contrastantes sobre los aspectos realistas del cine, Bazin y Kracauer parten de la percepción de que un evento histórico se representa de diferentes maneras. La forma en que lo representa puede calificarte o destruirte, dependiendo de cómo el director construya la narrativa. Tanto Kracauer como Bazin se preocupan por crear perspectivas para que las películas logren representaciones de la realidad social. Con este objetivo, establecieron premisas técnicas y estéticas para este cine que apunta a una construcción social de la realidad. La diferencia entre ellos es sobre la forma en que piensan el concepto de construir la realidad en las películas.

Por un lado, Bazin favoreció la técnica cinematográfica como propiedad del cine realista: el plano secuencial y la profundidad de campo definirían este carácter de las películas en oposición al montaje. Bazin es contra la manipulación del montaje y quiere mantener una completitud de lo real en la pantalla. Su conclusión es que, en el proceso de presentación de los hechos, el montaje más simple puede imponer una dirección para el espectador, lo que lo condicionaría a relacionar los sentidos. Para él, esta imposición no tendería a suceder con el uso de la profundidad de campo y el plano-secuencia.

Por otro lado, Kracauer asume que las propiedades visuales permiten al cine registrar la materialidad de las cosas. Los elementos técnicos definirían los planos y el montaje que estarían al servicio de esta conexión física con el mundo propio del cine. Así, la fotografía se convierte en un elemento fundamental del cine realista, y debe ser preservada para esta función de la exposición no sólo de una acción o un acontecimiento, sino de la expresión de la materialidad del objeto representado. También pensó la capacidad del director registrar la realidad, exponiendo las propiedades materiales del mundo para poder revelarlas a través de la técnica cinematográfica. Él no defendió una técnica específica como Bazin, al revés, postuló un cine de experimentación que recuperara las experiencias vanguardistas: el montaje rítmico y los procesos inconscientes son formas de exponer aspectos de la realidad. Al defender la experimentación como elemento constitutivo del realismo, unió realismo y formalismo. Esta inesperada unión se debe a la necesidad de encontrar en la forma el poder de representar la realidad por la película. El objetivo final no era un mero registro, sino la aplicación de una sintomatología que hace que el “documento” fílmico sea poderoso, capaz de intervenir en la vida cotidiana. La experimentación y, en consecuencia, el formalismo, se hacen necesarios, en vista de la fragmentación de la realidad y del hombre mismo. El síntoma es precisamente revelar lo que no se ve inmediatamente, lo que está en forma como una estructura de la representación del evento.

En cierto modo, Bazin y Kracauer valoraron un tipo específico de cine: el neorrealismo italiano, y consideraron un conjunto de películas que creían que tenían afinidades en el modo de representación del mundo real. Para Bazin, el neorrealismo se destacó de las principales escuelas realistas anteriores, así como de la escuela soviética, porque no subordina la realidad a ningún punto de vista predeterminado: “o filme neorrealista tem um sentido, mas a *posteriori*, à medida que permite à nossa consciência

passar de um fato para o outro, de um fragmento da realidade ao seguinte, enquanto que o sentido é dado a priori na composição artística (...) (Bazin, 1991: 315)”.

A partir de un análisis de las películas de Vittorio De Sica y Roberto Rossellini, Bazin cree que “o neorrealismo italiano opõe-se às formas anteriores do realismo cinematográfico pelo despojamento de todo expressionismo e, em particular, pela ausência total dos efeitos da montagem (Bazin, 1991: 39)”. Consideró, por tanto, que el neorrealismo tiende a dar a la película la sensación de ambigüedad de lo real. *Ladrones de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), de De Sica, es vista por él como un ejemplo de “cine puro”: una ilusión estética perfecta de la realidad.

Tal vez la interpretación de Bastos Baptista (1976) de la película *Ladrones de bicicletas* se relaciona con la cuestión ética de las imágenes identificadas por Bazin. Para Baptista, esta película se supera a sí misma en el nombre de ser un documento crítico de una época que encontró en los desempleados el símbolo de una realidad. Los entornos de acción de esta película y la búsqueda de los elementos de una realidad colectiva sirven para explicar y no solo para enmarcar a personajes que “no miran, sino que actúan”. La verdad individual no es lo que interesa a esta película, sino la realidad colectiva que expresa y que por tanto se puede poner como un documento que explique un periodo histórico.

Unido al tema del contexto de la posguerra, el neorrealismo expresó a ambos pensadores, Kracauer y Bazin, la esperanza de hacer un cine con una fuerza de expresión e información. La crónica de los tiempos y la denuncia de grandes heroísmos sitúan el realismo en el cine dentro de un contexto que tenía como objetivo la revolución y Alberto Cavalcanti se insertó previamente en este contexto combinando forma y contenido. Aunque Cavalcanti no estaba en el tema de la posguerra que definió la producción de películas neorrealistas, nos dimos cuenta de que tanto la función del plano de secuencia definido por Bazin, como la propuesta de experimentalismo de Kracauer se expresan de alguna manera en *Nada más que las horas*.

Palabras finales

La crítica del decoupage clásico se refería a un proceso artificial de construcción de lo real: los fragmentos se reconstituyeron a partir de las piezas que se montan y que componen la narración, definiendo así su aspecto manipulador. Este mundo imaginario construido, propio de la construcción naturalista, fue visto por los defensores del realismo crítico como procesos alienantes del espectador. Alberto Cavalcanti, en cierto modo se anticipa a este modo de percepción de las imágenes al incluir la imagen de las mujeres lujosas situadas en la escalera que en forma de fotografía quedará literalmente rasgada. La mano que invade el plano y deja la fotografía rasgada demuestra la revelación de la realidad para mostrar la esencia que no está en apariencia o lo que se puede ver detrás de la primera imagen.

La película *Nada más que las horas* está en sintonía con la resistencia a las visiones conservadoras sobre la construcción de lo falso que parece real, propio del decoupage clásico, que estimuló la producción de las películas de la posguerra y el neorrealismo,

cuyas propuestas eran sustituir el artificio por el proceso de obtención de las imágenes “reales”. Desde la perspectiva de la estética neorrealista, cada pieza de esta realidad se construiría a partir del hecho banal y establecería el significado de este recorte de la realidad capturado por la observación. Con este precepto, los fragmentos serían capaces de revelar la realidad y expresar el todo desde el detalle.

En el ideal de Bazin, la defensa de una ética implicaría minimizar el sujeto del discurso, dejando el mundo visible en la pantalla para revelar su significado. Así, el plano-secuencia permitiría a la “realidad” confesar “su significado”. Según la propuesta de Bazin, Cavalcanti también prioriza que lo esencial se revele a través de relaciones contenidas simultáneamente en una secuencia de imágenes que no fueron organizadas por medio de cortes. Cuanto más integral la supuesta realidad es vista a través de la ventana cinematográfica, más cierta es porque su mera presencia es reveladora. Por otro lado, cualquier imagen que pueda considerarse justa o plena solo puede percibirse de esta manera en la medida en que “logre” ser una representación que no se cierre a sí misma. La apertura de lo real captado por la cámara es lo que legitima la película, redimiéndola de la ilusión presupuesta en la idea del cine como ventana del mundo.

EN LA
OTRA ISLA
NÚMERO
5
NOVIEMBRE
DE
2021

La idea de ventana hace referencia al decoupage clásico, alineando el realismo con el naturalismo que se criticaba y que formaba parte del cine de la “transparencia”. Sin embargo, la apertura de películas realistas, propuesta por teóricos defensores del realismo como Bazin y Kracauer, se considera como un intento no de acercarse a un concepto de completitud o una realidad que se presenta como hechos, sino al de una exposición como un “seguir viendo” o de “dejar complementar la idea”. Así, el cine realista defendido por Bazin y Kracauer pertenecería al discurso de la “opacidad” y la película de Cavalcanti trabaja este discurso de la opacidad presente en el neorrealismo que contribuyó a la renovación estética en el cine brasileño de la década de 1960, en la que prevaleció la influencia de este cine, acompañada de cuestiones políticas para hacer un cine con un nuevo lenguaje temático.

Una profundización en los conceptos de neorrealismo y *Cinema Novo* nos permite percibir sus diferencias y proximidades a la propuesta estética de Alberto Cavalcanti. Con esta intención de reconocimiento, el concepto de realismo también necesita ser explorado en sus diferentes períodos y ciclos de la historia del cine para entenderlo en la contemporaneidad, relatando las nuevas conceptualizaciones, como lo hace Paulo Menezes (2001) al elaborar la categoría “representificación” para afirmar la dimensión constructiva de la película, establecida por relaciones mediadas, que eliminaría el carácter reductivo del acceso a hechos o cosas representadas. En consecuencia, no se podría ver el realismo como una tesis ingenua que ignora las preguntas planteadas por varios críticos del realismo. Sin embargo, se trata de un diálogo complejo, tanto por parte del realismo, como acabamos de demostrar, como por parte de sus críticos.

Bibliografía

Baptista, Bastos (1979). *O filme e o realismo. Sete ensaios em busca de uma expressão*. Editora Nova Crítica, Porto.

Bazin, André (1991). *O Cinema - ensaios*. São Paulo, Brasiliense.

Caldieri, Sérgio (2005). *Alberto Cavalcanti, o cineasta do mundo*. Rio de Janeiro (RJ): Editora Teatral.

Cavalcanti, Alberto (1977). *Filme e Realidade*. Rio de Janeiro: Embrafilme.

Deleuze, Gilles (1990). *Cinema 2. A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.

Jameson, Fredric (1995). *Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal.

Kracauer, Siegfried (1997). *Theory of film: the redemption of physical reality*. Princenton University Press.

Menezes, Paulo Roberto Arruda (2001). *Problematizando a "representação": fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real e sociedade*. Socine -Estudos de Cinema. Porto Alegre: Sulina.

Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO/34.

Xavier, Ismail (2005). *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Bio

Ana Daniela de Souza Gillone (ECA-USP) es profesora e investigadora de la Escola de Comunicações e Artes – São Paulo, Brasil

Correo electrónico: danielagillone@gmail.com

EN LA

OTRA ISLA

NÚMERO

5

NOVIEMBRE

DE

2021