



CINE MONSTRUOSO, MONTAJE DE RESISTENCIA UNA MIRADA A LÍMITE DE MÁRIO PEIXOTO.

Juan Velis.

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.

Resumen

El presente texto se inscribe dentro del proyecto de investigación *Saberes, pasiones, metáforas y experiencias. La formación de profesores en artes y el problema de la transmisión* (IPEAL, FdA, UNLP), dirigido por Alicia Filpe.

Límite (1931) de Mário Peixoto representa un caso cinematográfico emblemático de la primera vanguardia latinoamericana: un film brasileño de ruptura y transgresión desde el montaje. El presente artículo ofrece una reflexión en torno a los sentidos implícitos de la obra de Peixoto, atendiendo a su condición como vertiente de una corriente vanguardista mundial; y comprendiendo a *Límite* como un acto de Resistencia (Deleuze, 1987). En este sentido, nos preguntamos: ¿Qué ofrece esta pieza de representación del arte latinoamericano ante los desplazamientos vanguardistas de albores del siglo XX? ¿Cómo se vincula con otros films brasileños de la época, contrapuestos en sus modelos discursivos?

Palabras clave

Resistencia - Vanguardia - Latinoamérica - Montaje – Comunicación

Introducción

Límite (1931) de Mário Peixoto representa un caso cinematográfico emblemático de la primera vanguardia latinoamericana: un film brasileño que propone una disrupción desde el montaje, llevando al extremo las potencialidades del lenguaje del cine a través de un relato de personajes presos de sus propios límites. Estamos ante el retrato de tres vidas desdichadas y aprisionadas, que intentan encontrar respuestas en la memoria, a través de viajes internos emocionales, naufragando entre concupiscencias y deseos reprimidos. Se trata de una obra, como otras tantas, producida desde un contexto local que anhelaba explorar nuevas formas de narrar, en pos de una reivindicación que, en muchos casos, nunca se concretó; como tampoco el debido reconocimiento por parte del público. No obstante, y a propósito de ello, resulta provechoso detenerse en estos trabajos de primera mitad de siglo, que son piezas fundamentales de la vanguardia del cine sudamericano, y representan desprendimientos locales de un movimiento vanguardista masivo y global. Atendiendo a sus rasgos formales, cabe preguntarse si podríamos hablar de *Límite* como una producción de vanguardia latinoamericana que resignifica un posicionamiento crítico de Resistencia frente a los modos de representación imperantes en la región por aquél entonces.

1. *Límite*: contra-información como *otra* comunicación

Procuramos abordar el presente análisis siguiendo a Gilles Deleuze, cuando define al cine como un verdadero acto de Resistencia (1987). En la célebre conferencia que el reconocido filósofo ofrece en la fundación FEMIS, expone un claro discernimiento entre el pensamiento conceptual —o bien, el campo teórico— que atañe a la filosofía y al cine, identificándolos como disciplinas autónomas. Según sus términos, una idea propiamente cinematográfica se evidencia cuando lo que realmente se nos dice pasa por debajo de lo que se nos está mostrando, de lo que se nos hace ver de un modo explícito. «La voz que se eleva al mismo tiempo que aquello de lo que se nos habla se entierra», sugiere el autor. Pero, ¿cómo se manifiesta entonces esta idea cinematográfica, que podremos concebir como un *acto de creación* en el cine? Precisamente, como un acto de Resistencia. «Tener o transmitir una idea creativa no es comunicación» (1987), declara Deleuze enfáticamente, puesto que la comunicación, en una concepción acaso más filosófica que etimológica, refiere a la propagación de información de manera impuesta y unívoca —es decir, un conjunto de palabras en determinado *orden*, imponiendo un *orden*—. Por ende: la información no es otra cosa que el sistema de control implícito en el que vivimos inmersos, y esto circunscribe la más pura encarnación del poder. Definitivamente, en esta línea, podríamos enumerar y atender a casos cinematográficos de carácter semejante a ciertos discursos masivos moldeados por los medios de comunicación; más adelante haremos mención a un caso de la época.

A partir de estos postulados, siguiendo a Deleuze, inferimos que no hay relación alguna entre su visión personal de lo que es una obra de arte y el propósito de la comunicación, en tanto la comunicación como concepto implica la transmisión de información, y en una obra de arte —como una pieza cinematográfica— no se ejerce un posicionamiento informativo sino de *contra-información*; esto es: un acto de Resistencia. Precisamente, en la obra de Peixoto, asistimos al acto artístico como la potencialidad del decir, y no como la ejecución de una orden. Asistimos a un acto artístico como montaje de Resistencia, donde se exponen la impotencia y la potencia del decir en el mismo acto de creación, sintetizando así una tensión constante entre potencialidades que nunca llegan a materializarse por completo. Este tipo de tensiones dicotómicas que tienden a la hibridez se puede evidenciar en el tratamiento del campo/fuera de campo, del espacio abierto/espacio limitado, en el eje movilidad/estaticidad, o en la propia representación del contraste entre el suburbio y la gran ciudad (Ver Imágenes 1, 2, 3 y 4).

Ciertamente, podemos referir a *Límite* como una renovación del debate sobre el *poder del centro*. Esto lo señala pertinentemente Dolores Martínez en su ensayo *Limite de Mário Peixoto. Una estrategia visual de resistencia frente al paradigma contemporáneo de la ilimitación* (2017), al identificar aquellos rasgos de estilo que tensionan el debate sobre los modelos de representación *europesizantes* que amedrentaban contra los *modos de hacer* autóctonos. Peixoto pone en juego el *desencuadre*, una anomalía irritante para el espectador de la época (Aumont, 1992), oponiéndose impudicamente a años de costumbre visual jerarquizada y acordada indiscutidamente en el centro —obedeciendo las reglas y convenciones de un montaje clásico transparente que se encontraba en pleno proceso de consolidación institucional—. Las imágenes que forman parte de *Límite* están compuestas en los bordes, y esto refleja una operación discursiva prácticamente irrefutable, articulada desde los componentes formales de la planificación de los planos y del montaje. Los personajes de *Límite* no se quedan ni se van de cuadro, sino que sostienen esa tensión de potencialidades que nunca se consolida. Al mantenerse en esa frontera,

se vuelven Resistencia como acto artístico, materializada y evidenciada desde la composición formal de los encuadres —y las relaciones que se tejen *entre* planos, atendiendo también a la noción de *montaje*—.



Imágenes 1 y 2. Personajes y encuadres descentrados, que tensionan los equilibrios con angulaciones incómodas para la percepción, novedosas para la época.



Imágenes 3 y 4. Tensión ciudad-suburbio. Espacios compuestos desde el centro y desde los márgenes.

Alega el sociólogo Eduardo Grüner en *La Habana* (2000), en relación a la concepción del arte como *otra comunicación*:

El arte es, sin duda, también ‘comunicación’. Es la rebelión de lo concreto contra las falsas abstracciones del Poder (...)
La comunicación en el arte apunta a la dialéctica de lo visible y lo invisible, a la pregunta por los enigmas que todavía no han podido ser descifrados (Grüner, 2000).

Las reflexiones y consideraciones de Grüner dejan resonando, una vez más, la idea de la comunicación en el arte, y sus alcances. ¿Puede una obra de arte ofrecer algún tipo de comunicación? ¿O acaso ese término profuso debiera limitarse a la función de comunicación como información, como imposición de un orden, bajo la visión pesimista de Deleuze? Procurando dialogar —y tensionar— la concepción del filósofo francés, resulta sugerente pensar en *Límite* como *otra* forma de comunicar algo —postura propuesta por Grüner en su ponencia— si consideramos la definición de las potencialidades del objeto artístico como tal. Es decir, una comunicación que no se presenta como reproducción de un sistema de información impuesto a través de un orden, que nos lleva a creer en algo en lo que no creemos genuinamente —negando así la convicción y el compromiso político-ideológico—. El cine como manifestación artística representaría acaso esa *otra* idea de comunicación, la *otra* comunicación a la que refiere Grüner, traspolada en los modos de operar de un poderoso acto crítico de Resistencia que no elude, sino que batalla contra la restricción de un modo de hacer paradigmático, ejecutando desplazamientos retóricos y expresivos que resultan novedosos para su contexto. Tal es el caso de Peixoto con *Límite*, y su

estallido de experimentación formal que toma partido y se establece como *contra-información*, frente a dogmas de producción y parámetros canónicos de representación desde el encuadre y el montaje —recordemos, una vez más, que cuando el film brasileño ve la luz, el cine clásico institucionalizado se encontraba en pleno proceso de legitimación en términos de industria cultural, extendiendo sus horizontes hacia el sonoro—.

Podemos arriesgar que en *Límite* no se persigue un camino de claridad ni de afirmación, sino de confusión, de *desorden* narrativo y estético, como rasgo inmanente en la totalidad del film.

Qué ironía nos despierta pensar que los *límites* que se solapan en el título de la obra de Peixoto se reconocen, evidentemente, en todo aquel gran conjunto de reglas instauradas e instituidas que el sagaz realizador brasileño supo burlar. Los límites de una moral formal (un modo de hacer, un esquema prefijado, un estereotipo) que merecía una consciente revisión. En síntesis, y recuperando el debate forzado entre Deleuze y Grüner, podemos aseverar que *Límite* no constituye una total falta de comunicación, si asumimos que todo hecho artístico despliega *otro* modo de comunicar. En tanto *Límite* representa en sí misma la idea de *otra* comunicación, podemos afirmar que encarna un vivificante acto de Resistencia que evade lúdicamente las formas estereotipadas que se iban institucionalizando y asentando en aquel entonces.

2. Límite y São Paulo, sinfonía de una metrópolis: una oposición ético-estética

Al ver *Límite*, no podemos dejar de reconocer en Peixoto a la figura de un hombre extranjero de su propio tiempo. Sin embargo, logra algo notable: salvar a su obra de la representación a pesar de los esquemas formales que asfixiaban y agotaban su impacto y sus potencialidades estéticas. Ceder ante el descontento y la protesta de aquellos que acusaban a *Límite* de ajena e impropia por su *herencia europea* hubiera sido recaer en una nueva configuración del *cliché* formal, un estereotipo de montaje preso del modo de representación imperante —que podemos identificar en las *chanchadas brasileñas* de los años 30 y, con mayor evidencia, en films como *São Paulo, sinfonía de una metrópolis* (1929) de Adalberto Kemeny y Rodolfo Rex Luftig—. Pues bien, veamos entonces este ejemplo de pura *comunicación* unívoca y declamatoria en términos *deleuzianos*.

Mientras que *Límite* constituye ética y estéticamente un acto de Resistencia, *São Paulo...* representa más bien una oda al *orden* y *progreso*, un emblema simbólico preeminente y definitivo del pensamiento moderno del siglo XIX y principios del XX. «¡Desde la cima de los rascacielos se puede contemplar el humo negro saliendo de las torres de las fábricas!», celebra una de las placas de la película, aludiendo a la densidad de ese humo como símbolo de la productividad en el primer cuarto de siglo XX en São Paulo. La película exhibe un formato de propaganda, de texto *panfletario*, una exposición transparente y referencial de la imagen productiva y esplendorosa de la gran ciudad durante aquellos años (Ver Imagen 5). Es una pieza *referencial* porque remite a un realismo narrativo evidente y concreto. Y es *transparencia exacerbada* desde el montaje porque pretende exponer una representación de la realidad tal cual es, ostensible a la vista —un reflejo, un retrato de identidad; porque a eso apunta al fin y al cabo el film: a la consolidación identitaria—. El punto de contraste central respecto a *Límite* subyace en el formato enunciativo de las imágenes. A través del discurso universal y unívoco, se procura llegar hacia un *otro-enunciatario* sin rodeos, pretendiendo la transmisión de una información puntual, de la concreción de un mensaje, de la traspolación de una *verdad* local que se torna *universal abstracto*

(Casalla, 2009). Una *verdad* que no deja de significar una operación construida y diseñada en función de un poder imperante. En *Límite*, en cambio, se abre el juego a la interpretación, incorporando una carga simbólica de imágenes difusas pero efectivas. No hay un mensaje unívoco y direccional. No hay propósitos por generar un desencadenamiento de acontecimientos y cautivar al que observa desde la narración clásica. No hay identidad, sino crisis identitaria. Hay comunicación, pero es *otra* comunicación. No se dispone ni se despliega un discurso informativo.

Aquí subyace, por tanto, la vertiente *monstruosa* del film de Peixoto. La *monstruosidad cinematográfica* que tan bien define Comolli (2007) como la dificultad por clasificar determinado material que resulta obtuso, problemático, indomable; pero que, a pesar de su fluctuación constante, «esconde una verdad del cine» (Comolli, 2007). Estamos ante una obra que se ofrece y se presenta como un genuino montaje de Resistencia en tanto *verdad formal* —una idea propia y singular de *verdad*, la de Peixoto, posiblemente reprimida hasta aquél entonces y expuesta a modo de resiliencia, o bien de trauma, por el propio director—. «Al cine no le gusta la paz ni la indiferencia» asevera Comolli, y esto se torna evidente y elocuente en las secuencias vertiginosas y centelleantes que expone *Límite*: se traslada de un género y de un *formato* a otro, en pos de prolongar ese juego exploratorio.



Imagen 5. La expresión manifiesta de la celebración por la productividad y la industria en el ámbito urbano: el humo negro desprendido por las chimeneas.

3. Máquina lírica. Máquina social

Otra cuestión que no podemos soslayar se reconoce en la interesante clasificación que ofrece el escritor puertorriqueño Paul Schroeder, cuando refiere a *Límite* en su ensayo *La primera vanguardia del cine latinoamericano* (2010), catalogándola como un caso ejemplar de “manifestaciones locales propias de un rizoma vanguardista global”. El autor describe a las vanguardias desde la concepción del cine como máquina ideológica, asignándole dicha connotación a toda la parafernalia idearia y formal propia del discurso artístico que, hasta esos tiempos de incipiente siglo XX, no hacía otra cosa que reproducir los postulados de la Modernidad. Define dos variables: En primer lugar, el ensayista presenta la dimensión de la *máquina lírica como noción reproductora de los status quo* (2010): este tipo de operaciones discursivas desde el cine y el arte ponen el acento en una estetización y poetización exacerbada del estrato social (hay quienes preferirían hablar de *enceguecida romantización*). Se trata de un cine que en su pretensión por la transparencia (lo susodicho: el acto de exhibir la realidad tal cual es) acciona en pos de un orden y progreso hegemónico ya



instaurado en el estigma social (y reproductor de la misma pre-noción estereotipada). Un cine social sujetado ideológicamente a la corriente del positivismo y empecinado en exponer el creciente éxito de las áreas productivas de la clase media. Películas como la analizada en el apartado anterior encuadrarían muy bien en esta categoría: un inmenso aparato ampuloso, ostentoso de la funcional dinámica de las estructuras sociales, atravesado por una mirada acrítica y externa en un palpable discurso de conservadurismo social. La ciudad y su grandeza, el *cliché* formal extremado.

Por otra parte, Schroeder introduce la dimensión de *la máquina del cine como herramienta para la transformación social*: una alternativa estética pensada en pos de consolidar un discurso revolucionario desde la renovación de los parámetros expresivos. *Límite* es el ejemplo por excelencia. Hay que reconocer, entre otros procedimientos suficientemente rupturistas, que Peixoto desplaza el tradicional androcentrismo al exponer a un hombre y dos mujeres en los roles protagónicos. Esta decisión cuestiona en cierta forma la heteronormatividad, la patriarcalidad y los modos de presentar arquetipos y estructuras de personajes de la época (exhibiendo a la vez las relaciones sociales en las grandes urbes de un modo innovador). Desde luego, otro desplazamiento *transformador* que entra en juego es el concepto de *imagen-tiempo* propuesto por Deleuze (1985) -en oposición a la noción de *imagen-movimiento*-. un tiempo interno asentado en momentos de reflexión y de suspensión de la acción, que no muestra transformaciones cruciales. Estamos ante la presencia de “espacios desafectados en los cuales el personaje cesa de experimentar y de actuar y entra en fuga, en vagabundeo, indiferente a lo que le sucede (...)” (Deleuze, 1985). En este tipo de abordajes desde lo formal, el poder evocativo de las imágenes representa el aspecto central: las transformaciones toman forma en la corporeidad de la cámara como dispositivo del cine, mas no necesariamente en la incapacidad de actuar de los personajes.

4. Consideraciones finales

En definitiva, tenemos que coincidir con García Canclini (2009) cuando afirma que la Resistencia encarna un concepto arduo y complejo pendiente a ser debatido profusamente, siendo una noción que no ha sufrido tantas alteraciones a lo largo del tiempo como, por ejemplo, la idea de *Poder* (con mayúscula, claro está). Llevado esto al plano esencialmente artístico del debate formal que nos incumbe, vale la pena recordar la primera vanguardia latinoamericana y reconocer en *Límite* un verdadero acto de Resistencia, en tanto embate los modos de representar y las formas prediseñadas del discurso de un cine entrante en un pronunciado proceso de institucionalización y automatización estandarizada. Merece ser reivindicada la obra de Peixoto como una apertura hacia un nuevo modo de exploración de renovadas potencialidades —que no fue reconocida entonces—, más que como una plegaria por una homogeneización ideológica *europizante* —la *maquinaria lírica*, purificadora y acrítica que define Schroeder (2010)—. Este último lugar, más bien, debiera atribuírsele a obras como *São Paulo...*, y su despliegue estético en clave de poetización de un supuesto *orden y progreso* imperante en la gran urbe. El film propagandístico dirigido por Kemeny y Luftig efectivamente representa una idea confinada y sólida de imitación o emulación discursiva, de formatos de producción y representación occidentales impropios, extraídos e importados, independientemente de su valor cultural en cuanto documento histórico nacional —no cuesta demasiado reconocer la obra fuente que sirve de parámetro formal para el caso analizado: la célebre *Berlin, sinfonía de una metrópoli* (1927)—.



Límite inaugura algo nuevo desde su contexto, y a eso se debe su incompreensión y resistencia general por parte del público y de la crítica especializada. Peixoto abre el juego a la no determinación ni clarificación en el discurso del cine de todos los aspectos y recursos formales que lo componen. Dicho de otro modo, y entendiendo que *Límite* no es el único antecedente de este tipo de casos históricos pero sí uno de los más relevantes en la escena vanguardista latinoamericana: disuelve los extremos y se acomoda en los grises, entre las sutilezas y los matices. Deja de lado el discurso espectacularizante y avasallante del cine institucionalizado para refugiarse en los detalles y plantear desde allí, desde la sombra y la penumbra, una nueva tensión alegórica y formal que nos declara que el discurso del cine no tiene por qué ser *transparencia* ni *opacidad* extremadas (Xavier, 1977). Ni verdad transparente ni poesía incognoscible. *Límite* se consolida formalmente como una negación de esos extremos irreversibles, pues defiende un repliegue revolucionario pero también retiene cierto matiz lírico conservador e intelectual en su trasfondo narrativo, latente en la no explicitación de esos miedos fluctuantes en los personajes, en sus deseos privativos y en esa tendencia derrotista y condenatoria que desemboca en un destino inexorablemente fatídico. En sus procedimientos de herencia europea, Peixoto *censura* deliberadamente ciertos momentos de exposición que podría haber decidido arriesgar y manifestar sin velos.

En síntesis, el realizador brasileño despliega una serie de recursos que dictaminan, implícita y subterráneamente, un discurso de montaje impuro: los lineamientos de la impureza como rasgo disruptivo en los formalismos cinematográficos preexistentes. Precisamente, a partir de esta última determinación, es que podemos encontrar vínculos con las reflexiones analíticas que propone Comolli, cuando refiere al cine como un *dispositivo monstruoso* y, por tanto, impuro. Retomando, entonces, los lineamientos preliminares de Grüner y Deleuze, ratificamos que *Límite* propone *otra* forma de comunicación: *Límite* es cine monstruoso, montaje de Resistencia.



Referencias bibliográficas:

- Aumont, J. (1992). *La imagen*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- Avellar, J. (2003). "Un lugar sin límites" en *Secuencias: Revista de historia del cine*, Nº 17. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1336>
- Benjamin, W. (1936). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Recuperado de: https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20Pardo_Benjamin_La%20obra%20de%20arte.pdf
- Casalla, M (2009). "El banquete tecnológico universal y los hijos pobres del sur" en *Identidad cultural, ciencia y tecnología. Aportes para un debate latinoamericano*, Rosario, Fundación Ross.
- Comolli, J. (2007). "Elogio del cine monstruo" en *Ver y poder*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- Deleuze, G. (1987). "¿Qué es el acto de creación?", conferencia en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS. Traducción de Bettina Prezioso - 2003.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo: Ensayos sobre cine 2*, Barcelona, Paidós.
- García Canclini, N. (2009). "¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?" en *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=4652>
- Grüner, E. (2000). "El arte, o la otra comunicación". 7º Bienal de La Habana, Cuba. Recuperado de: <http://blogs.unlp.edu.ar/bellasartesestetica/files/2011/10/el-arte-o-la-grc3bcner.pdf>
- Martínez Ramírez, D. (2017). "Limite de Mário Peixoto. Una estrategia visual de resistencia frente al paradigma contemporáneo de la ilimitación". Archivos de la Filmoteca. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6319860>
- Schroeder Rodríguez, P. (2010). "La primera vanguardia del cine latinoamericano". *Coloquio Internacional: Cine mudo en Iberoamérica*. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.
- Tassara, M. (2003). "Las periodizaciones del cine" en *Revista figuraciones* N 1/2, diciembre de 2003. Recuperado de: <http://www.revistafiguraciones.com.ar>
- Xavier, I. (1977). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires, Ed. Manantial (2008).

Referencias filmográficas:

- Freund, K. (Productor). Ruttmann, W. (Director). (1927). *Berlín, sinfonía de una metrópolis* (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt). [Película]. Alemania.
- Peixoto, M. (Productor y Director). (1931). *Límite (Limite)* [Película]. Brasil.
- Kemeny, A. y Luftig, R. (Productores y Directores). (1929). *São Paulo, sinfonía de una metrópolis (São Paulo, Sinfonia da Metrópole)* [Película]. Brasil: Rex Filmes.