



El cinema itinerante como reserva de complejidad

Doctorando Thiago Isaias Nóbrega de Lucena y
Dra. Maria da Conceição de Almeida

Por: Thiago Isaías Nóbrega de Lucena y

Dra. Maria da Conceição de Almeida

“El cine es revelador de una dimensión esencial de la existencia humana, una existencia que se juega en dos caras indisociables, como las dos caras de una moneda: lo real y lo imaginario, lo cotidiano y lo fantástico, lo verdadero y lo ilusorio. Lo real está empapado, acompañado, atravesado, llevado por lo irreal. Lo irreal es moldeado, determinado, racionalizado, interiorizado por lo real.”

(Edgar Morin)

Resumen

Esta comunicación pretende ser un desdoblamiento de las ideas de Edga Morin ‘Para un pensamiento del Sur’ (2011) y de las propuestas de Maria da Conceição de Almeida planteadas en: *Pensamiento del Sur como reserva antropológica* (2012). Se constituye en una síntesis de la investigación de doctorado iniciada hace un año y tiene como referencia empírica el cine itinerante en pequeñas ciudades del interior del nordeste de Brasil, en las décadas de 1960 y 1970. Como expresión de lo que Edgar Morin llama ‘Pensamiento del Sur’, el cine en el escenario histórico reordenó creativamente imaginarios arquetípicos, permitió religar estrategias de pensamiento distintas,

¹ Thiago Isaías Nóbrega de Lucena es Doctorando del Programa de Pos-Graduación en Ciencias Sociales de la Universidad Federal de Río Grande del Norte (PPGCS/UFRN), Brasil. Es profesor de la Facultad Dom Heitor Sales (FAHS) del mismo país. Contacto: thiagolucenacs@hotmail.com

Maria da Conceição de Almeida es Antropóloga. Profesora de los Programas de Pos-Graduación en Educación y en Ciencias Sociales de la Universidad Federal de Río Grande del Norte - Brasil. Coordinadora del Grupo de Estudios de la Complejidad - GRECOM/UFRN. Miembro de la Asociación para el Pensamiento Complejo - APC, dirigida por Edgar Morin (París), miembro de la Cátedra Itinerante UNESCO “Edgar Morin” para el pensamiento complejo – CIUM, dirigida por Raúl D. Motta, con sede en la Universidad Del Salvador/ Instituto Internacional para el Pensamiento Complejo – IIPC. Contacto: calmeidal7@hotmail.com

² Ponencia presentada en el Simposio: Reservas de civilización planetaria y la propuesta de Edgar Morin para un Pensamiento del Sur, realizado en Bogotá, Colombia con la co-organización del GRECOM (Brasil) y el CEUARKOS

pero no opuestas (estrategia de pensamiento del ingeniero y del bricoleur – Claude Lévi-Strauss–), facilitó la emergencia de sensibilidades recalçadas y arcaicas. La dialógica entre prosa y poesía, técnica e imaginación, ciertamente, pueden sintetizar el papel desempeñado por los filmes en la vida comunitaria de tantas ciudades por donde pasó el cine itinerante. Como si fuese para reactualizar la ambivalencia de la condición humana, que es simultáneamente singular y universal, individual y colectiva, local y global, el arte cinematográfico se constituyó –como se constituye hasta hoy– en un operador cognitivo fomentador de identidades polifónicas que constituyen el sujeto, el individuo, el *sapiens demens*.

Palabras-clave: Cinema itinerante; Pensamiento del Sur; Reserva de Complejidad.

Introducción

En la construcción de la pesquisa de doctorado de la cual esta comunicación es parte, buscamos en el pensador francés Edgar Morin una matriz de referencia para pensar el cine como concepto y como fenómeno, para entonces agregar la idea del cine itinerante como reserva de complejidad. Antes de incursionar en la lectura de las obras de Morin que se detienen de forma directa o indirecta en el cine, hacemos referencia al libro ‘Mis demonios’ (2000), especie de autobiografía en la cual él revela que el cine, junto con la música y la literatura son sus principales “escuelas de vida”, lo que “nutría mi substancia más íntima” (p. 18). El constructor de

(México) en el marco del II Encuentro Internacional de Ciencias Humanas y Tecnológicas para la integración en el Cono-Sur cuya sede fue la Universidad Sergio Arboledas (Colombia).

³ Nota del traductor: un bricoleur es una persona que es capaz de resolver una situación con lo que encuentra a la mano. Lo que nosotros identificamos como el ingenio mexicano.

un método como estrategia, tan apreciado por las ciencias de la complejidad, dice que fue la frecuencia asidua a sesiones de cine en la zona suburbana de Ménilmontant, en París, lo que desmovilizó su Pensamiento y lo llevó a lapidar un estilo de conocimiento con carga de sensibilidad y belleza estética. Cinéfilo confeso, tiempo después Morin retoma teóricamente su pasión y escribe ‘*El espíritu del tiempo: neurosis*’ (1962), ‘*El espíritu del tiempo: necrosis*’ (1976), ‘*El cine o el hombre imaginario*’ (1956) y ‘*Las estrellas: mito y seducción en el cine*’ (1989).



En esas obras que tocan directa o indirectamente el fenómeno cinematográfico, Morin va construyendo su idea sobre el cine como un arte/máquina/espectáculo que nos “remite al mismo tiempo a la modernidad de nuestro siglo y a los arcaísmos de nuestros espíritus” (MORIN, 1997, p. 16). Para él, el séptimo arte, aquel que consigue hacer que

lo metafórico y subjetivo vaya hacia las vías del hecho, se torna en imagen, se corporifica en semi-dioses, las estrellas (MORIN, 1989), realiza el movimiento de objetivación de lo abstracto, que sería in-aprehensible en la vida puramente biológica y prosaica. Las obras cinematográficas actúan en el doble movimiento de subjetivar la objetividad (antropomorfismo) y objetivar la subjetividad (cosmomorfismo) (MORIN, 1997). Siendo así, esa misma dinámica acaba por mover psíquicamente al espectador. El pensamiento mágico es lanzado por un movimiento de proyecciones y de identificaciones: proyectamos (los más diversos elementos de nuestra subjetividad), en las cosas, al mismo tiempo en que nos identificamos con ellas, o sea, avistamos en ellas elementos que corresponden a los de nuestra propia subjetividad. Y explica: la proyección es un movimiento que acontece de dentro hacia afuera (del interior al exterior), en cuanto a la identificación, es un movimiento que se da de fuera hacia adentro (del exterior al interior) (*Idem*).

El pensamiento mágico /mítico/simbólico está en la raíz de todas las culturas de *antropos*. Como condición diferenciada de ser humanos, realizamos la duplicación de la realidad, liberamos mínimamente nuestro duplo cuando soñamos –sea dormidos o despiertos–, cuando nos sumergimos en devaneos poéticos, cuando damos salida a la creatividad encarnada en una obra de arte, cuando nos vemos en el espejo o en una sombra. Más allá de eso, dice Morin, la única forma definitiva de deshacernos de las amarras que nos atan a la prosa del mundo y liberar de una vez por todas nuestro “duplo”, o “alter-ego”, u “otro-yo”, es por medio de la muerte, por eso, ella es motivo de las más variadas especulaciones del *homo sapiens* y se tornó en el gran misterio de múltiples corrientes religiosas mundiales desde los tiempos más remotos. Es por medio de la muerte que acreditamos realizar la metamorfosis de una forma de vida en otra (MORIN, 1997).

El cine es una herramienta que surgió hace no mucho tiempo y acabó por volverse en facilitadora e incluso potencializadora de esas aptitudes naturales de lo humano. Es el operador cognitivo capaz de hacernos “llegar a lo desconocido, a través de la desregulación de todos los sentidos”, conforme a la expresión del poeta Arthur Rimbaud (2009). Desregular los sentidos no es, de modo alguno, retirarse del mundo en nombre de un delirio incoherente, sino, contrariamente, significa mantenerse en sintonía con el presente modificándolo, excediéndolo y transformando realidades. Morin percibe la real proximidad de inquietudes entre la muerte y el cine porque, más allá de que ambos resucitan en nosotros un universo arcaico de los duplos, ellos se dan en el reino de las sombras/luces y nos incitan a dar rienda suelta a la obscuridad de nuestros pensamientos, ideas inciertas, incompletas, imprecisas e imaginarias. En el cine, no sólo percibimos, sino que nos dejamos embriagar poéticamente por “la cara oscura de nosotros mismos”, conforme la expresión de la psicoanalista Elisabeth Roudinesco (2009).

En el juego de sombras y luces del cine, somos conducidos biológicamente a dilatar nuestra pupila. Estamos invitados a mirar hacia atrás, hacia adentro, a retroceder. Al rasgar, incluso al límite máximo, nuestra pupila para que ésta sea capaz de distinguir en la penumbra, vamos aprendiendo a contextualizar y globalizar las situaciones puestas en la pantalla.

Del cinematógrafo al cine – mutaciones e itinerancia

La creación de la máquina que recibió el cuño de fundadora del cine, el cinematógrafo, surge a finales del siglo XIX con propósitos técnicos y científicos y, para usar las poéticas expresiones del biólogo de Mozambique Mia Couto (2010, p. 187), surge con la finalidad de ser “raíz y lugar”, pero no tarda mucho tiempo hasta pasar a ser “ala y viaje”. En otras palabras, lo que se pretendía analítico, científico, acabó por retirar al hombre de la tierra firme y dotarlo de alas propias que lo llevan a vuelos osados y duraderos (MORIN, 1997).

El cinema, siendo al mismo tiempo: industria y arte, fenómeno social y fenómeno estético, técnica y entretenimiento, tecnología y creatividad, opera la dislocación del sujeto de su condición prosaica, trivial, ordinaria (CERTEAU, 2003) y lo proyecta para vivir la poesía de la vida, lo espectacular, lo fascinante, lo extraordinario (MORIN).

Todo eso dado que el espectáculo tomó pose de esa invención. “Tomar pose es el término: el cinematógrafo podría haber dado, también, realidad a un sin-número de posibilidades prácticas”, pero fue la función de provocadora de sueños la que sobresalió (MORIN, 1997, p. 25).

En la tentativa de dar flujo a ese proceso que mueve lo que hay de más arcaico, fundante y original de la condición humana que es su aptitud de duplicar la realidad y decir: “érase una vez” a su manera (ALMEIDA, 2007), el hombre fue tratando de



objetivarla de diferentes formas a lo largo de su caminata en la Tierra. Garabatos, dibujos, pinturas, luego fotografías, imágenes secuenciadas. Todas ellas tienen su significado, pero ciertamente ninguna de ellas conlleva tanta sensación de realidad como la “imagen en movimiento” (DELEUZE, 1985) tornada posible por el cinematógrafo inventado en las puertas del siglo XX por los hermanos Auguste y Louis Lumière. Ellos crearon un aparato capaz de captar imágenes secuenciadas y proyectarlas en tamaño ampliado, casi simultáneamente, conforme el historiador del cinema Philip Kemp (2011). El cinematógrafo bajo el comando de los hermanos Lumière capturaba imágenes ordinarias como la salida de los trabajadores de la fábrica de su familia, el movimiento de las calles de su ciudad natal: Lyon en Francia y también la famosa secuencia conocida como “La llegada de un tren a la estación” (Título original: *L'arrivée d'un Train à La Ciotat*, Francia, 1895).

Lo que hace girar al cinematógrafo y alimentar en las personas el deseo de proyectarse e identificarse es la fascinación causada por la realidad proyectada; la “presencia de la ausencia” evocada en las fotos, ahora moviéndose ante los ojos asombrados (MORIN, 1997).

Los Lumière no exhibían los pequeños filmes sin guiones o efectos en lugares cerrados. Acompañaban circos y parques de diversiones que circulaban por toda Francia. En una de esas aventuras itinerantes, el mago ilusionista George de Meliès, conocido como el padre de los efectos especiales, se fascinó por la máquina de sueños, más mágica que cualquier truco que alguna vez él haya inventado y presentado (KEMP, 2011).

Tomado por el deseo de iniciar el sueño, Meliès une las imágenes secuenciadas a los arquetipos shakespearianos del teatro, de la danza, de los trucos de magia. Surge el cine-magia que se consolida

como arte, el séptimo. Se propaga por Europa, llega a América del Norte y, posteriormente, se vuelve también industria, pero mantiene como esencia que lo reactualiza en el tiempo, la condición de ser el lugar de tornar lo real y concreto en los más subjetivos e íntimos devaneos humanos.

El encanto del cine no alimentó exclusivamente los públicos franceses y norteamericanos. Los dramas, romances, comedias e historias de guerras se extendían como un rizoma por el mundo entero. El cine mismo habiendo surgido en el ámbito europeo y llegado a Brasil por la puerta de Río de Janeiro (GALENO et al, 2008), no permaneció encerrado en las metrópolis. La magia se interiorizó y llegó a los más recónditos lugares.

La región nordeste de Brasil, el estado de Río Grande del Norte no escapó a esa regla. La entonces pequeña ciudad de Nueva Jersey, donde Cecilia de ‘*La rosa púrpura del Cairo*’ se realizaba frente a la gran pantalla; y la aldea al interior de Sicilia donde Totó, personaje interpretado por Salvatore Cascio de *Cinema Paradiso* (Italia, 1988) , tuvieron su primer contacto con el séptimo arte, se multiplicaron mundo afuera y llegaron también a las ciudadelas como la pequeña Ouro Branco, al mejor estilo de Vitória de Santo Antão, ciudad retratada en la pieza y el filme *Lisbela y el prisionero* (ARRAIS, Brasil, 2003).

El escenario

La época era 1960. Ouro Branco-RN, localizada en el sertón de Seridó, más precisamente en la micro-región occidental tenía cerca de 3.800 habitantes y a poco más de cinco años, se había emancipado del municipio de Jardim do Seridó. La ciudad

Título original: Nuevo Cine Paraíso. Género: Drama. Dirección: Giuseppe Tornatore.

En el lenguaje actual, se utiliza la expresión beneficiadora de arroz. Se trata de una máquina capaz de retirar la paja que recobra el grano de arroz.

tenía un grupo escolar, un mercado público, una iglesia, un cementerio, un puesto de salud y algunas casas distanciadas unas de otras. El servicio de iluminación era incluso generado por un motor y, por ese motivo, todo, o al menos todo lo que podía ver, debía realizarse hasta las 23 horas. La principal y prácticamente única forma de subsistencia del lugar era la algodoni-cultura, más exactamente, la cultura del algodón tipo 'mocó', que hacía frente a la producción de algodón egipcio. La plaga de gorgojo aún no había diezmando las plantaciones del lugar que llevó el nombre de Ouro Branco (Oro Blanco) justamente por la representatividad del algodón en la región.

Hacia 1965, el joven José Izaias de Lucena hijo, conocido popularmente como Zezeco, retornó de un viaje a Río de Janeiro con una novedad: un aparato de proyección de cine. Hasta entonces, las personas de aquella ciudad que no poseía ningún aparato de TV, nunca habían visto nada parecido. Días después el *Cine Oro Blanco* abre sus puertas en el predio del Jardín de Infancia. Con él, se abre la posibilidad para aquellas personas marcadas sobre el signo de una vida campesina, de proyectar otros sueños, cultivar estrellas e imaginar otros mundos posibles. Posteriormente, las exhibiciones acontecieron en el predio donde funcionaba una planta de arroz. Todos traían de casa sus sillas y se organizaban frente a la gran pantalla.

Los filmes eran los más variados. Desde los dramas más clásicos como '*Lo que el viento se llevó*' (**'Gone with the wind'**, EUA, 1939) y '*Casablanca*' (EUA, 1942), hasta los más efervescentes *westerns*, o del lejano oeste, como eran popularmente conocidos como del lejano oeste. '*El dólar marcado*' y '*Tres hombres en conflicto*' (Italia, 1965), entre otros. Se proyectaban también las comedias de Charles Chaplin, '*El gordo y el flaco*', e incluso dibujos animados de Hanna

Barbera, entre muchos otros, de géneros variados. En las primeras incursiones exploratorias de esta investigación, conseguimos una lista manuscrita de los filmes exhibidos por Zezeco, por medio de su hermana, la historiadora Gorete Lucena que también nos proveyó de fotos y pistas significativas para la construcción de la cartografía de la investigación. Los rollos con las películas eran alquilados en Recife-PE y junto con ellos venían los carteles, que se sumaban a otros medios de divulgación, como carros de sonido aliados a la difusora de la prefectura municipal. A finales de 1969, Zezeco resolvió, ahora con el apoyo del socio José Donato da Nóbrega, conocido como Zezinho, salir en caravana por las ciudades circunvecinas llevando su caja de encantamiento a otros lugares y personas como: São João do Sabugi, Santana do Seridó, Serra Negra, São José Seridó, Cruzeta y Equador. Además de eso, observando la ausencia de tal medio en otras ciudades, alargaron el trayecto de su camino hasta el estado de Paraíba, circunscribiendo las ciudades de Várzea y São José do Sabugi. "La gente llegó a ir a Parelhas a negociar, pero luego nos dimos cuenta que por allá había gente que pasaba filmes también", dice Hildebrando Fonseca uno de los integrantes del último grupo que salía en itinerancia con el proyector del cine.

Zezinho y Zezeco, nómadas modernos, incitadores de sueños, mecenas del séptimo arte, parecían imitar la práctica itinerante de los vendedores de linternas mágicas chinas (MORIN, 1997) o de los hermanos Lumière franceses, en las áridas tierras del sertón de Potiguar. Desarrollaron formas de convivir en ambientes sociales, económicos y culturales variados. A cada lugar se encontraban con personajes inusitados. A medida que escribían su propia carta geográfica, posibilitaban la creación de otras nuevas cartas por parte de aquellos que disfrutaban de su producto. Se tornaron conocidos por el hecho de llevar la máquina de entretenimiento

a lugares que vivían fuera de dicha civilización norteña. Los dos hacían como Leléu en *'Lisbela y el prisionero'*: eran vendedores de sueños e ilusiones de ciudad-en-ciudad. Se revestían de la novedad y del misterio porque estaban siempre en movimiento. Vagaban por itinerarios diversos y articulaban en esos escenarios artefactos de culturas distintas, sin embargo, complementarias. Hacían en la práctica lo que sugiere Edgar Morin en *Para un Pensamiento del Sur* (2011): buscaban unir lo mejor del norte (la técnica, la organización) y lo mejor del Sur (la cordialidad, la sensibilidad) para pasear por territorios inexplorados.

El contacto de las poblaciones rurales con películas que contaban historias de amor y tragedias como *'Romeo y Julieta'*, *'El dólar pegado'*, entre otras, acabó volviéndose en un señalizador de prácticas sociales importantes como la elección de los nombres de los hijos, lo mismo para repetir, en las querellas locales, actos de límites como homicidios y suicidios. En un inventario previo, ya constituido, es posible observar los respingos de esas identificaciones de los amantes del séptimo arte en los nombres de las personas. Scarlett O'Hara, Sophia y Marilyn, son nombres de bautismo que mezclan lo real y lo imaginario, al mismo tiempo que eternizan la vida de las estrellas de cine.

Reponer el acervo de creatividad es una dinámica más plena del imaginario y de los valores singulares de esas poblaciones, contribuye a generar un menú ampliado y múltiple de lo que viene a ser un *Pensamiento del Sur*.

Historias dignas de guion de cine

Se confabulan entre las diversas historias, surgidas a partir del cine en Ouro Branco, enredos que podrían encuadrarse en trayectos cinematográficos: Desde el ultra-romantismo de William Shakespeare – que influencia grandes éxitos en el cine incluso en nuestros días– hasta las pulsiones de libertad de

matar y saldar cuentas, presentes en los filmes de bang-bang. Siendo el imaginario parte constitutiva de la realidad humana, concordamos con Morin (1997, p. 12) que “el cine nos posee físicamente.” Los dos textos que se muestran a continuación, ejemplifican el desdoblamiento, en la vida real, de filmes que fueron proyectados en la ciudad de Ouro Branco. La primera de esas situaciones reales, se intituló: “El amor en cólera” y la segunda “Ajuste de cuentas en la encrucijada”.

El amor en cólera

En la pequeña delegación de la ciudad de Oro Blanco, trabajaba el recluta policial-forastero que llena de amor el corazón de la hija del granjero. Al ver la imposibilidad de concretar el amor, los dos toman una decisión. En aquella noche que la delegación estaba vacía y oscura, la chica entra equipada con un líquido que sellaría de una vez por todas la unión de los dos en la eternidad. Dentro de una celda, lugar donde se encarcela a los detenidos, pero con la puerta abierta, tal vez expresando el deseo de liberación, yacen los cuerpos adormecidos por la vida carnal.

La película *'Romeo y Julieta'* sirvió de matriz para el desenlace de un amor imposible.

Ajuste de cuentas en la encrucijada

En el lugar donde se entrecruzan las calles Teniente Manoel Cirilo y 1º de mayo, aconteció un ajuste de cuentas mortal que cubrió a la pequeña Oro Blanco con una nube negra de miedo y sangre. Dos afamados comerciantes, conocidos por resolver sus problemas con balas, tenían también en común una deuda generada en la compra de un becerro. Dijeron hora y lugar. Al medio día estaban los dos frente a frente, provisionados de sus armas de fuego en la mano. Como ninguno era afecto a

la negociación boca en boca, el silencio dictó la comunicación. Todo fue interrumpido por el estridente ruido de dos tiros simultáneos. Se pasaron las horas. Solamente cuando ya oscurecía, un valiente joven decide ir al local. Encuentra apenas un cuerpo extendido. Hasta hoy no se tiene noticia del deudor.

Los filmes del lejano oeste, muy del gusto de la población en la época, se repiten en ese duelo de la vida real.



Bibliografía

ALMEIDA, Maria da Conceição de (2012) **Ciências da Complejidad e educação: razão apaixonada e politização do Pensamento**. Natal: EDUFRN.

ALMEIDA, Maria da Conceição de. CENCIG, Paula Vanina (Orgs.) (2007). **Francisco Lucas da Silva: a natureza me disse**. Natal: Flecha do Tempo.

CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre (2002). **A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar**. Petrópolis: Vozes.

COUTO, Mia. (2010) **E se Obama fosse africano? e outras interinvenções**. São Paulo: Companhia

das letras.

DELEUZE, Gilles (1985) **A imagem-movimento**. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense.

____ (2005) **A imagem-tempo**. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.

GALENO, Alex et al. (2008) **Brasil em tela: cinema e poéticas do social**. Porto Alegre: Sulina.

KEMP, Philip (2011) **Tudo sobre cinema**. Tradução: Fabiano Morais et al. Rio de Janeiro: Sextante.

LINS, Osman (2003) **Lisbela e o prisioneiro**. São Paulo: Planeta.

MORIN, Edgar (1989) **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Tradução: Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio.

____ (2002) **Cultura de massas no século XX: neurose**. Tradução: Maura Ribeiro Sardinha, 9ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

____ (2000) **Meus demônios**. Tradução: Leneide Duarte e Clarisse Meireles. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

____ (1997) **O cinema ou o homem imaginário**. Tradução: António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio D'Água.

____ (2010) **Para um Pensamento del Sur**. Tradução Edgard de Assis Carvalho. Versão inédita SESC Nacional.

RIMBAUD, Arthur (2009) **Correspondência**. Rio de Janeiro: Topbooks.