

El realismo poético en el cine según Mario Brenta

Mercedes Miguel Borrás

*Universidad de Valladolid, España
mermiboras@gmail.com*

Resumen

Tomando como punto de partida las relaciones que el cine establece con la realidad, este trabajo tiene como propósito estudiar la poética presente en la propia naturaleza de su discurso. Los filmes y escritos de Mario Brenta tejen un corpus perfecto que responde a esa poética de la que hablamos. Un realismo entendido como una actitud ética más que estética, expresión de una determinada ideología. Los resultados de esta investigación nos acercan hacia la relación que este cineasta establece con su entorno, del que surge ese realismo poético. El realismo, nos dice Brenta (2008), no es una cuestión estética ni de estilo, es un problema de orden semántico.

Palabras clave: Esencia del cine, escrituras realistas, cine y realidad, naturaleza poética del cine.

The Poetic Realism in Cinema According To Mario Brenta

Abstract

Taking as a starting point the relations that cinema establishes with reality, this work has as a purpose to study the poetic inside in the own nature of its speech. The Mario Brenta's films and writings weave a perfect corpus that responds to that poetic we are talking about. A realism under-

stood as an ethical attitude rather than aesthetic expression of a particular ideology. The results of this research bring us to the relation that this filmmaker establishes with his environment, from which emerges this poetic realism. Realism, Brenta tell us (2008), is not an aesthetic or style issue, it is a problem of semantic order.

Keywords: Essence of cinema, realistic scriptures, cinema and reality, poetic nature of cinema.

INTRODUCCIÓN

Tomando como punto de partida las relaciones que el cine establece con la realidad, este trabajo tiene como propósito estudiar la poética presente en la propia naturaleza de su discurso. Los filmes y escritos de Mario Brenta (Venecia, Italia, 1942), fruto de su experiencia como docente y cineasta (ha rodado en igual medida ficción y documental), tejen un corpus perfecto para entender esa poética presente en la realidad, pues aunque su lenguaje ha ido evolucionando, siempre ha estado sumergido en la metáfora. De sus primeros filmes, situados dentro de un realismo fenomenológico (*Vermisat*, 1974; *Effetto Olmi*, 1982; *Robinson in laguna*, 1985; *Maicol*, 1989), va desviándose hacia estructuras más libres (*Barnabo delle montagne*, 1994), que le abren nuevos caminos a la experimentación visual y narrativa (*Calle de la Pietà*, 2010; *Agnus Dei*, 2012; *Corpo a corpo*, 2014)¹.

Diferentes aproximaciones metodológicas nos sirven para llevar a cabo nuestra propuesta: Las investigaciones de los estructuralistas, desde Roman Jakobson a Roland Barthes, así como los estudios de Teoría de la Literatura de Antonio García Berrio. Rastreamos en las huellas del realismo a través de las teorías de Siegfried Kracauer, continuando con Marc Ferro y los estudios de Ángel Quintana. El análisis de los filmes se nutre de la Teoría del Texto (Jesús González Requena) y la Semiología en cuanto al estudio y significación de los signos iniciada por Christian Metz.

Los resultados de esta investigación nos aproximan a esa poesía que se desprende de la realidad. Y que el cine, en su relación con el entorno, es capaz de hacer brotar, haciendo surgir su poética. Un realismo entendido como una actitud ética más que estética, expresión de una determinada ideología (Ferro, 1995). El realismo, nos dice Mario Brenta (2008), no es una cuestión estética ni de estilo, es un problema de orden semántico.

El estudio de los filmes y los ensayos de este artista veneciano conforman un gran texto que, ayudado por sus palabras,² nos permitirá develar las múltiples formas en las que la poética del cine se inscribe en la realidad. Iremos descubriendo un texto plural, como un mosaico de citas (Kristeva, 1978), en el que se percibe un mismo deseo de acercamiento al cine a través del lenguaje en busca de su esencia. Dejaremos que sean ellos quienes nos conduzcan por ese fluir de sentidos que forma parte de la verdad. Se trata de buscar lo oculto en las cosas, como señalaba el cineasta Robert Bresson, uno de sus faros.

Durante más de cuarenta años Mario Brenta ha ido elaborando un corpus teórico-práctico del que, a lo largo de estas páginas, intentaremos dejar constancia mediante sus escritos, sus películas y sus palabras. Son reflexiones acerca del cine que transmiten su profundo amor por el Séptimo Arte, pues, como André Bazin, es un escritor de cine³.

2. FUENTES Y METODOLOGÍA

Mario Brenta ha sabido unir sin solución de continuidad la teoría y la práctica. El cine forma parte de su vida, es un alumno aventajado de Bresson, Michelangelo Antonioni, Vittorio De Seta, Pier Paolo Pasolini y por supuesto de Olmi, con quien colaboró durante más de 25 años en *Ipotesi Cinema*, escuela cuyo denodado esfuerzo por acercar el cine hacia la realidad ha dado como resultado filmes realistas, cercanos al documental pero al mismo tiempo a la poesía⁴.

La impronta de Olmi se deja sentir sobre todo en sus primeras películas, *Vermisat*, *Effetto Olmi* (mediometraje documental que dedica a la figura del cineasta) y *Robinson in laguna*. Comparte afinidad de intereses, sensibilidad y una complicidad en el modo de entender el lenguaje del cine, no como un fin en sí mismo, sino como instrumento de indagación de lo real. Pero existe una distancia temática y formal entre ambos marcada por el diferente enfoque de la mirada.

“El cine de Olmi está centrado en el hombre y su relación con sus semejantes, a través de una visión más antropocéntrica, introspectiva, mientras que en mi cine se verifica más bien una puesta en relación de lo singular del individuo como representación de la humanidad, con la totalidad del mundo exterior donde el hombre no es forzosamente protagonista sino simplemente uno de tantos sujetos de la existencia. Aunque como en Olmi, el fin es la representación de la interioridad” (Brenta, Entrevista, 2012).

De Bresson reconoce una gran influencia, a posteriori, confirmándole pensamientos que estaban en él pero que vivía inconscientemente. Admira la lucidez y honestidad de su mirada, su gran respeto y amor por el mundo; su sentido de la realidad, sumergido en la sustancia de las cosas. Su capacidad de corresponder a aquella idea del realismo tan bien definida por María Zambrano: una mirada admirada sobre el mundo que se suma al mundo sin pretensión de reducirlo a otra cosa (Brenta, Entrevista, 2012).

El cine para Bresson es el arte de lo indecible, lo que no se puede expresar sólo con palabras, algo que también está presente en cineastas como Antonioni, o por citar un ejemplo más actual, Michael Haneke, por quienes Brenta también declara su interés.⁵

Estamos hablando de un cine inmerso en el realismo, pero conviene matizar algo esencial: el realismo es un problema de verdad y no de verosimilitud. La verosimilitud –nos dice Ricoeur– es una cuestión paradigmática, pero no sintáctica. La verdad existe porque las cosas tienen sus propias características, que no se reducen a nuestro pensamiento. Lo verosímil no siempre es verdad. Y concluye con un esclarecedor pensamiento de Michael Foucault: Los signos son siempre verdaderos, sus articulaciones no siempre.

Es el sentido del cine de Godard quien mejor se acerca hacia estas ideas: No interesa que las cosas puedan parecer verdaderas, sino cómo pueden ser verdaderamente. No es el pensamiento el que forma, sino la forma que piensa⁶.

Pero también desde sus planteamientos fenomenológicos, Ricoeur (1995-1996) señala que interpretar es extraer el “ser en el mundo que hay en nosotros”,⁷ algo que apoya Gadamer, quien adentrándose en la hermenéutica de Heidegger concluye: el sentido de “ser” está íntimamente relacionado con su tiempo; el significado de un texto concluye, no puede reducirse a la intención del autor, siempre depende del contexto en el cual es interpretado. La conciencia del individuo está moldeada por la historia, somos producto de nuestro tiempo.

Todos ellos introducen conceptos esenciales que nos permiten entender y acercarnos al sentido del cine de Brenta. Se trata de un problema de verdad, de nuestro “ser en el mundo”. Y es en ese punto donde se encuentra enmarcada la idea del cine para Brenta y, consecuentemente, desde aquí podemos empezar los múltiples recorridos por los que fluye la verdad, la sustancia expresiva de la que se nutre esa realidad de la que parte y confluye su discurso.

Hay dos cuestiones capitales que nos permitirán acceder a ese “ser en el mundo” presente en su discurso:

- ¿Qué es el cine?
- ¿Cuáles son los rasgos que definen esa sustancia expresiva?

3. ¿QUÉ ES EL CINE?⁸

3.1. El cine como protolenguaje universal

En *L'occhio Selvaggio* (2011), Mario Brenta expone sus ideas sobre el lenguaje del cine,⁸ que merecen especial atención. Para este teórico, el lenguaje del cine se asemeja al lenguaje primitivo, aquello connotado a nivel emocional que tiene sus raíces en lo simbólico. La interpretación conceptual parte de una realidad primitiva, virgen, rica en significados por descubrir. Se trata de filmar el pensamiento a través de las cosas y no viceversa.

“El pensamiento es un lenguaje y se construye a través de las imágenes o palabras, pero siempre a partir de una experiencia del mundo (visual, auditiva), se forma, por tanto, sobre asociaciones de imágenes; al unir un acontecimiento con otro se crean oposiciones, relaciones.... Esto es el principio de la abstracción” (Brenta, 2008).

El lenguaje hablado tiene una relación no analógica con la realidad. Llegamos a los conceptos a través de asociaciones de las imágenes; es así como tenemos sentido de la realidad. Consecuentemente el acontecimiento es el que produce el discurso, y éste genera el concepto como último eslabón de la cadena comunicativa.

Es a través del pensamiento icónico como se han comenzado a construir los conceptos sobre los cuales se ha construido el lenguaje hablado, es decir, haciendo una transposición de la cosa al concepto de la cosa; de lo particular a lo general.

El lenguaje hablado se aprende, pero el de la imagen es innato, es un protolenguaje (un niño que no sepa hablar, puede entender una sucesión de imágenes), es el más antiguo que existe del cual derivan los otros lenguajes, solo que el cine lo ha podido utilizar miles de años más tarde cuando las innovaciones tecnológicas se lo han permitido.

“Es necesario retornar a origen de las cosas, encontrar la emoción en el misterio originario. El lenguaje del cine es el lenguaje de la reali-

dad. El cine es una suerte de protolenguaje universal que el hombre ha adoptado desde siempre. El lenguaje del cine está muy cerca del lenguaje primitivo, fuertemente connotado a nivel emocional, a través del uso de la metonimia, la sinécdoque y la metáfora, y sobre todo la mirada –como reacción selectiva, natural, al producirse el evento que se concreta en la elección del encuadre a través de la interrelación prioritariamente espacial de sus elementos constitutivos– mas que la concatenación sintáctica realizada a través del montaje (Brenta, 2011).

El lenguaje, afirma el teórico italiano, se encuentra en ese momento en el que se pasa de lo puramente perceptivo a lo expresivo. Nuestro “ser en el mundo” con el cual nos relacionamos a través de un proceso de simbolización-abstracción. Estas ideas se ven reflejadas en los principios en los que se fundamenta *Ipotesi Cinema*, esta interesante experiencia didáctica que tuvo lugar en Italia a principios de los años ochenta del siglo pasado.

*3.1.1. Experiencia Ipotesi Cinema*⁹

Teórico y cineasta, Mario Brenta no entiende el aprendizaje del lenguaje del cine sin la propia experiencia. Fruto de ello es su participación activa durante más de 25 años en *Ipotesi Cinema*, esa escuela (no escuela, como la denominan sus componentes) cuyos principios han alterado los paradigmas de la enseñanza, una especie de Escuela de Atenas, en la que el saber fluye como vasos comunicantes entre profesores y alumnos.

El cine es un instrumento que les permite lograr sus objetivos: acercarse a la realidad, buscar en la vida. Cada estudiante aprende a descubrir “eso” que busca.

Para llegar a ser artista no basta con ir a la escuela, hay que aprender a serlo, se trata de volverse artista. Hay que aprender a mirar, y esto lleva implícito la expresividad y la emoción, vehículos inseparables del arte. Encontrar el eslabón que permita unir la forma al contenido como una misma cosa. En este proceso es donde irrumpe la voz del artista (Brenta, 2011).

Se prioriza el uso automático e irreflexivo del lenguaje como descubrimiento. La fase teórica se plantea como aspecto reflexivo a partir de los datos extraídos de la experiencia y el conocimiento adquiridos en la relación directa con la realidad... (Miguel Borrás, 2013 b).

Pero, paradójicamente, fundamenta sus principios en el estudio del lenguaje cinematográfico -ya el nombre, *Ipotesi Cinema* (Hipótesis del

Cine) lleva implícito su carácter investigador-, trabajan los filmes no como un producto acabado, sino en su proceso de creación, que se abre así a la pluralidad de sentidos.

3.2. Ser-en-el-mundo

Consecuentemente, para Brenta el lenguaje del cine es el lenguaje de la realidad y ser realista es ser fiel a eso que se quiere plasmar con verosimilitud. La diferencia en cualquier caso puede estar en esta idea esbozada más arriba: el evento es quien produce el discurso que genera el concepto, y no el evento produce el concepto que genera el discurso.

Brenta no concibe la separación, como hiciera Pasolini, entre cine de prosa y de poesía. La poesía se encuentra en la propia realidad; pero la poética del cineasta no es estética, rechaza la belleza formal en el cine, que considera, en cierto modo, superficial (como por ejemplo en el cine de Bernardo Bertolucci), sino que busca la relación con la realidad, lo que tiene de extraño, de desconocido. La idea más importante será la más escondida, decía Bresson.

La poesía se encuentra en cualquier suceso, por pequeño que sea, forma parte de la verdad que está en cada uno de nosotros. Nuestro ser en el mundo.

Como heredero del neorrealismo y las nuevas olas, el entorno forma parte indisoluble de los personajes y el acontecimiento (no olvidemos que se nutre de ideas fenomenológicas), no casualmente es hijo putativo de Ermanno Olmi.

Pero para Brenta, como venimos diciendo, el problema no es estilístico, o al menos, bajo ciertos aspectos, estético, el problema es de orden semántico. “Trabajar sobre el símbolo en un encuentro feliz de las cosas. Es cuestión de mirada, todo funciona de manera sincrónica; nada está en contradicción, es lo que uno ve. Como dice María Zambrano: respetuosos con el realismo que lo coge sin violentarlo” (Brenta, Entrevista, 2012).

3.3. Cine y verdad

3.3.1. De qué hablamos cuando hablamos de realismo

Es el modo de abordar la realidad, alejada de todo artificio, lo que queremos rescatar del realismo y de la forma de entender el cine para Mario Brenta. Cercana a la poesía, como ocurre a Víctor Erice, Abbas Kiarostami o Bresson; sesgada hacia el naturalismo, como los relatos de

los hermanos Dardenne, y por supuesto Olmi, además de Rossellini, unos años antes; pero también inmersa en las rupturas, en la experimentación de Jean Luc Godard o Michael Haneke. Un realismo, pues, entendido como una actitud ética más que estética.

Un cine realista que no trata de restituir la impresión de realidad, sino que crea un discurso artístico en el que dialogan las imágenes, el mundo y las relaciones que el hombre establece con las cosas. Señala Quintana (2003) que el problema reside en la subjetividad de su existencia que contradice la objetividad de su esencia. El cine, por su naturaleza ontológica, certifica que aquello que muestra ha estado allí, le hace portador de cierta verdad, pero, como afirmaba Bazin (1959-1962), esa dependencia con la realidad no le convierte en garante de verdad. Es índice (señala) y es icono (simboliza). (Miguel Borrás, 2013). El problema es que la realidad en la que se sustenta el mundo no es empírica. La cámara está condicionada por la intencionalidad del sujeto (Esqueda; Cuevas, 2012).

Es un arma de doble filo, reflexiona Brenta, ya que puede dar la ilusión de que estamos en el camino correcto y sin embargo hemos tomado el equivocado. No olvidemos que los conceptos nacen de las cosas y no viceversa. El realismo es un problema de verdad y no de verosimilitud. La verdad existe precisamente porque las cosas tienen sus propias características, que no se reducen a nuestro pensamiento. Está en nosotros interpretarla, (incluso si el cine no es capaz de captar la verdad de las cosas en cuanto tal sino la verdad de los pensamientos que se puede construir en torno a estas cosas) (Brenta, Entrevista, 2012).

Esa idea de verdad, ya esgrimida por Adorno, que se produce en las relaciones dialécticas que surgen de la propia obra de arte, entre el artista, en el interior de la propia obra, con el receptor.

La necesidad de interpretación, de producir verdad es al mismo tiempo el estigma de su insuficiencia constitutiva... porque el contenido de verdad no coincide con la idea subjetiva, con la intención del artista. La interpretación de la realidad es necesariamente lingüística, dado que para hacer inteligible cualquiera de los mundos posibles planteados a través de nuestro imaginario, debemos someterlos a códigos del lenguaje.

Es difícil concebir otra realidad porque la alteridad se constituye no solo en oposición a la cosa sino a partir de la misma cosa. Cada mundo posible no puede sino referirse al mundo real, ser pensado a partir de este¹⁰.

El realismo no puede ser reducido a un problema de verosimilitud. No debemos mostrar cómo las cosas son verdad, sino cómo son realmente las cosas.

Para hablar del mundo y de nuestra relación con él (¿de qué otra cosa podemos hablar?), debemos descender del concepto a las cosas (de la idea al filme), para después volver de las cosas a los conceptos (del filme a la idea), a través del lenguaje de las cosas y no a través del lenguaje de los conceptos disfrazado del lenguaje de las cosas (Entrevista, 2012).

Lo verosímil no es forzosamente la verdad, dice Adorno, la verdad no está en la totalidad de las cosas, la totalidad es el lugar de la no-verdad.

La verdad (sin mayúsculas), nuestra exclusiva y pequeña verdad es simplemente la experiencia de nuestro hacer. Pudiera ser una verdad no basada en el principio de la conformidad: esto es verdadero o falso. Pudiera ser una apertura de horizontes personal sobre la realidad. Pudiera ser el encuentro con cualquier cosa del otro, en nosotros, aquello que quizá pudiéramos ser... El arte consiste en poner a trabajar esa verdad... es la puesta en práctica (*messa in opera*) de esa verdad. A este respecto la idea Heidegger es esclarecedora: Tesoro en que la realidad cada vez renueva al hombre dándole esplendor para que en ella pueda ver de forma más pura y escuchar de forma distinta aquello que habla de su existencia (Brenta, 2001).

Se puede ser realista y traicionar a la verdad, se trata de encontrar nuestro ser en el mundo, con el cual nos relacionamos a través de un proceso de simbolización- abstracción (Brenta, 2011).

3.4. EL Documental

El documental es un instrumento privilegiado, en ese acercamiento hacia la verdad. Regresamos a Godard: No se trata de que las cosas puedan parecer reales, sino de cómo las cosas son verdaderamente.

“El cine no logra captar totalmente la verdad de las cosas en cuanto tales; sin embargo puede llegar a la verdad de los pensamientos que, en torno a estas cosas –pero sobre todo partiendo de estas cosas– se pueden construir” (Brenta, 2012).

El cine no produce la realidad, pero es mediador. El documental es un arte despojado del artificio que nos remite al origen de las cosas, a su sacralidad (estamos hablando de discursos alejados de lo meramente in-

formativo) y volver a lo sagrado, al origen, significa encontrar la función redentora del arte para reencontrar su sentido trascendental.

Brenta recurre al mito de Orfeo y Eurídice para poder explicar la relación que se establece entre el documental y el arte:

“Arte, no como la nave de Ulises que vuelve a casa para encontrar lo familiar, sino como la barca de Orfeo que nos lleva al infierno, a lo más profundo y desconocido de nuestra existencia. Orfeo pierde a Eurídice porque está enamorado no de ella sino del amor que siente por su amada. Visión metafórica del retraimiento narcisista del arte que olvida la finalidad expresiva para transformarla en un acto de virtuosismo formal hacia sí mismo” (Brenta, 2012).

Orfeo impone sus reglas, no ve la realidad por lo que es, sino por lo que quiere que sea. Se trata de encontrar un camino que vaya de las tinieblas a la luz, dejar que el acontecer venga hacia nosotros (no reducirlo a la entrevista de la que ya sabemos la respuesta), sin imponer una visión de las cosas (como Orfeo hace con su mirada).

Dar prioridad a la función poética, a lo simbólico, no significa anular el sentido denotativo, sino transformar el significante hacia los múltiples sentidos de la connotación. ... Una fenomenología de lo inagotable. Una nueva profundidad de la conciencia que se sitúa en otro plano del ser como una suerte de velo que re-vela. Como dice “El Principito”, de Saint Exupéry: “Lo esencial es invisible a los ojos” (Brenta, 2012).

El documental, afirma Brenta, es una elección de vivir el riesgo de la incertidumbre de la existencia. La ficción, en cambio, se plantea como ritualización de la certeza, sobre todo en esa codificación de la ficción que es el cine de género y de la que el documental debería alejarse con cautela.

Salvando algunos aspectos exteriores, el documental está muy próximo a la ficción. A nivel teórico, en ese aspecto lingüístico referido a la significación, se producen relaciones de diferencia y coincidencia al mismo tiempo: en la ficción las imágenes representan las cosas, mientras que en el documental las cosas son re-presentadas (se hacen de nuevo presentes) a través de las imágenes.

A nivel pragmático, en la ficción la escritura del guion generalmente precede al rodaje, en el documental la película se escribe (se debería escribir) tras el rodaje, a través de la concatenación de las imágenes que se produce en la fase del montaje. Pero el guion no se crea espontáneamente en el montaje; en el origen de cualquier documental se esconde la

presencia de un guion, no en formato de páginas escritas, sino una estructura, un esquema de pensamiento, una decisión con respecto a la interpretación de lo real que, sin embargo, debe surgir en el montaje en la articulación dialéctica de lo rodado, no antes (2012).

El problema, como ya vimos al hablar del realismo, está en la semejanza que tiene el cine con el significante. Dada su naturaleza ontológica puede dejarse llevar por la verosimilitud; forzando la realidad en el interior de la esquematicidad del pensamiento conceptual; esto puede conducir hacia un peligroso y oculto naturalismo. El peligro del naturalismo está en el hecho de que el objeto real sea confundido con el objeto de conocimiento o con el modo de representarlo. Cambiando así el aspecto ontológico por el aspecto lingüístico (Brenta, Entrevista, 2012).

Aboga el cineasta por un documental como elección, riesgo de la incertidumbre. No se trata de buscar garantías en aquellos elementos de lo real que confirmen la idea que tenemos sobre la realidad sino en aquellos que puedan producir pensamientos originales de la realidad; no se trata de confirmar, sino de dar un salto al vacío, andar hacia el pensamiento naciente para descubrir recorridos de sentido inesperados, volver a mirar otra vez las cosas.

Estas ideas parecen acercarnos de nuevo a Rossellini y a Godard para quienes, sólo alejado del artificio, se puede provocar un mayor acercamiento a la pureza de las formas expresivas. La simplificación en el uso de las tecnologías conduce a un aligeramiento en la activación de los procesos de captura y reproducción de la realidad y en la producción de sentido obtenida no a través de forzar lo real en el interior de una estructura significante conceptual pero respetando la concreción fenoménica de su acontecer.

Brenta parece hacer suyas las palabras de Alexander Astruc cuando señalaba:

“La cámara en el bolsillo derecho del pantalón, la grabación del sonido y la imagen en una banda de meandros... Un cine de confesión, de ensayo, de revelación, de mensaje, de psicoanálisis, obsesión, una máquina de lectura para palabras e imágenes de nuestro paisaje personal”.¹¹

Es necesario, nos dice Brenta, hacer retornar al autor (y el documental) a su esencia originaria, para recorrer, metafóricamente, el mito de Orfeo; una bajada al infierno dentro del más profundo pantano de la retórica del lenguaje cinematográfico para llegar a un final en el cual Eu-

rídice (la realidad de las cosas) no esté perdida en el mundo ficticio de las sombras y sea finalmente encontrada en la luz.

El documental como instrumento privilegiado de búsqueda de la verdad; no es, por citar nunca suficientemente a Godard, que las cosas puedan parecer reales, sino cómo son verdaderamente.

4. SUSTANCIA EXPRESIVA DE LA QUE SE NUTREN SUS FILMES

4.1. Realidad “Tout court”

Para referirse a su filmografía, más que hablar de realismo, Brenta prefiere referirse a la realidad *tout court*, filmes alejados del concepto tradicional del concepto. Al menos de aquella idea estrechamente ligada a la verosimilitud del significante que no es el aspecto determinante y en ocasiones puede tener valores negativos.

El cineasta rechaza la lógica basada en estructuras preconcebidas; su mirada no es neutra, objetiva; se acerca a la realidad con una lógica que, más que buscar algo concreto “pone en escucha” y espera. Deja que sean las cosas, la realidad, las que sugieran caminos de sentido a través de la narración.

“Podría decir, mediante un juego palabras, que nunca he buscado las historias que he contado, sino que he sido elegido por ellas, a pesar de que la historia se produjo a través de mi visión y, sobre todo, a través de esa visión imaginada, pero no por eso menos real, de los personajes de mis filmes” (Brenta, Entrevista, 2012).

Son caminos del pensamiento icónico, de aquel arcaico “pensamiento naciente” que se basa en las cosas y no en los conceptos.

Si abordamos el realismo bajo el aspecto formal del discurso, podríamos decir que sus primeros filmes están unidos a los aspectos fenomenológicos del acontecer, con un recorrido más lineal, relacionado con los vínculos espacio-temporales de la realidad. En ellos se percibe la herencia neorrealista, pero también su impronta fenomenológica: No debemos disolver, dice Brenta, las relaciones que percibimos entre las cosas a través de aquello que lo real en su acontecer nos ofrece a la mirada y a la interpretación (Brenta, Entrevista, 2012).



**Imagen 1. Vermisat Imagen 2. Maicol Imagen
3. Barnabo delle montagne**

Personajes marcados por el entorno, la soledad, el silencio: en *Vermisat*, el retrato de un campesino víctima de la industrialización; el otro lado de Venecia a través de la vida de un pescador solitario, en *Robinson in laguna*; en *Maicol*, el acceso al conocimiento de un niño en su recorrido por la noche metropolitana; en *Barnabó delle montagne*, el hombre enfrentado a las fuerzas de la naturaleza. Una realidad metafórica, en suma. Un conjunto de situaciones que en su interrelación desvelan esa verdad oculta tras las apariencias.

Pero en sus últimos filmes (como dijimos al iniciar estas páginas) se separa de las estructuras lineales para tomar un camino más libre, a veces no secuencial, y subjetivo de los procesos mentales, rompiendo con el espacio y el tiempo. Estamos hablando de *Calle de la Pietà*, documental que sigue las huellas de Tiziano en la Venecia actual; *Agnus Dei*, estructurada sobre una voz en off que, a modo de diario, sigue el deambular de una mujer por los senderos de la memoria.¹²



Imagen 4. Calle de la Pietà

Pues no importa cuál sea el estilo, el realismo no es una cuestión estética, sino semántica, lo que importa es encontrar ese ser en el mundo que le permite mostrar la verdad deseada.

Distanciándose de los personajes para observarlos en su entorno:
La cámara observa alejada el primer encuentro entre Vermisat y la prosti-

tuta (con la que compartirá sus días), a las afueras de la ciudad, entre el ruido del tráfico y marcado por el vacío de una carretera que los separa; también al ferroviario que ha recogido a Maicol durmiendo en el último metro y lo lleva en brazos caminando entre los vagones a oscuras, mientras en el apartamento del niño, sólo está la televisión, encendida, en silencio, sin palabras.

Utilizando el formato de la pantalla para intensificar la fuerza dramática: *Barnabo delle Montagne* fue rodada en formato panorámico para mostrar la realidad en toda su entereza.

Centrándose en la mirada de los personajes: El cine, señala Brenta, es un instrumento de comunicación y conocimiento del mundo, muestra lo invisible a través de lo visible y la mirada de los personajes es uno de los vehículos fundamentales para mostrarlo (2012). En *Maicol* efectuamos un largo viaje por los subterráneos de la ciudad, a través de sus ojos de mirada desviada (tiene un ligero estrabismo); el viaje se transforma en recorrido real, pero también figurado, hacia lo más profundo de la propia interioridad.

Un auténtico viaje “al final de la noche” a lo más profundo de sí mismos, de la propia interioridad. Como dice aquél otro Pequeño Maicol que es El Principito de St. Exupéry: Lo esencial es invisible a los ojos.... Pero no a la mirada, se podría decir en aras de la paradoja (2012)¹³.

El fuera de campo, la elipsis y el silencio: abren un nuevo y más vasto horizonte al imaginario del espectador que integra así con su propia imaginación la “falta” de imagen. Muestra algo que alude a otra cosa que está excluida del campo de visión.

El fuera de campo dice Brenta, pone en silencio una imagen con respecto a su significante con el propósito de potenciar su significado, como hace el silencio sonoro respecto al sonido. **El Sonido no son solo palabras. El diálogo en muchos casos está reemplazando a la imagen. Como decía Bresson, el cine sonoro ha descubierto el silencio.**

La elipsis con la que se abre *Barnabo delle montagne* condiciona su estructura: La mirada del guardabosques; el monte cubierto de nieve y unas huellas sobre las que se escucha, en off, un disparo; y después un rifle cae sobre la nieve. Tras un fundido, unas manos colocan la fotografía enmarcada del guardabosques; en off, el sonido del tren anuncia la llegada del nuevo operario.

Este procedimiento no puede ser aplicado automáticamente como una fórmula segura, funciona solo si se revela a través de la intuición poética y la poesía, decía Jakobson, señala hacia el sentido desviado de las palabras, alejado del nivel meramente referencial: es un encuentro placentero, a menudo inesperado, entre el lenguaje y la realidad del mundo; un accidente, un cortocircuito que emana un nuevo significado, de lo conocido nace lo desconocido (Brenta, Entrevista, 2012).

Observación atenta de la realidad. Focalizamos nuestra atención brevemente en *Osolemio: Autoritratto italiano* (2004) pues, aunque este filme no está dirigido por Brenta, supervisó el rodaje como coordinador de los directores (alumnos de Ipotesi Cinema), y sus resultados son un ejemplo paradigmático para entender su sentido del cine. El filme está planteado como una reflexión sobre los aspectos gramaticales del lenguaje cinematográfico que inciden directamente sobre su retórica como vehículo para la expresión artística (Miguel Borrás, 2013, b).



Imagen 5. Osolemio. Autoritratto italiano

Compuesto por una sucesión de relatos articulados bajo una misma luz, mostrar la Italia actual, los 28 directores que firman el filme trabajaron sin imposición para acercarse a una realidad en la que participaban como creadores, observadores y actores. La observación atenta de la realidad dio lugar a las ideas (son las cosas las que llevan a los conceptos y no viceversa), no olvidemos que, lo que aparece en la superficie es fundamental para comprender sentidos que brotan de su interior.

A partir de la observación (postazione)¹⁴ de cada uno de los directores se fue reconstruyendo la película. *Osolemio: Autoritratto italiano* funciona como un hipertexto en el que cada estudiante-autor se reencontra con su propia historia. Una suerte de introspección de la mirada, espejo fragmentado que refleja una única luz pero en la que se percibe la intermitencia constante creada por el flujo de puntos de vista. Un conjun-

to de realidades, una suerte de microrrelatos, que se enlazan formando un puzzle de afinidades y contrastes -una estructura general, macrosintagmas que operan inscritos en microsintagmas de orden inferior- que en su conjunción devuelven la idea de Italia”.

Porque la realidad en el cine de Brenta está más allá de lo meramente formal, intrínsecamente unida a la significación; la pluralidad de sentidos del texto, la poética, en suma.

El predominio de la función poética y simbólica respecto a la referencial no anula el nivel denotativo pero lo eleva a significante de la ambigüedad, de la multiplicidad de significados de la connotación. La reducción esquelética y genérica de la interpretación conceptual viene entonces sumergida de una realidad primitiva, aún virgen, rica de significados a descubrir, que a través de esta tensión dialéctica entre orden y desorden aumenta la cantidad y la calidad del sentido del mensaje. Como venimos diciendo: filmar el pensamiento a través de las cosas, y no viceversa (Brenta, 2012).

Lo que importa es la expresión, el modo de ver el mundo con el cual nos relacionamos mediante un proceso de simbolización. Se trata de mostrar lo visible para acercarnos a lo invisible

Esta es la gran apuesta del cine, concluye Brenta, más allá de su figura formal exterior. Y aquí se juega su éxito como instrumento de interpretación y de conocimiento del mundo.

4.1. Realismo de la sustracción

El cine de Brenta, pues, está construido mediante un entramado de signos de diferente procedencia y en cuyo cruce se producen múltiples significados en un intento por interpretar y/o entender ese constante fluir que es la realidad. No es un cine de respuestas, sino de preguntas. Un universo de sentidos abiertos a la interpretación múltiple, que sugiera cuestiones al espectador que le lleven a formularse otras.

Siempre he pensado que mis filmes están marcados por un realismo de la sustracción más que de la acumulación de signos; de la búsqueda del sentido abierto a muchas interpretaciones; un principio ordenador, aunque no el único, que deje espacio al misterio a aquellas preguntas sin respuesta que son la esencia de nuestra realidad. No puedo (no podemos) más que estar de acuerdo con Pascal cuando, con un cierto aire de indignada compasión, dice: “Quieren encontrar las respuestas a dónde todo es enigma” (Brenta, Entrevista, 2012)¹⁵

4.2. Metáfora de la realidad, pero realidad

Brenta trabaja sobre la retórica como vehículo privilegiado de creación de las emociones. En el fondo no es más que el procedimiento que está en la base de la metáfora. ... metáfora de la realidad, pero realidad. ... “La metáfora es y debe ser un redescubrimiento de un significado oculto del mundo.

No importa si la cámara es o no protagonista, lo importante es la expresión, nuestro modo de ver el mundo. El lenguaje se produce en el momento en el que se pasa de la percepción a la interpretación, nuestro modo de verlo. Puede que haya una distancia muy amplia entre el significante o el referente o puede que coincidan, el realismo no puede reducirse a un problema de verosimilitud.¹⁶

El cine trabaja sobre la metáfora y la metonimia. La metáfora es y debe ser un redescubrimiento de un significado oculto del mundo. Si la metáfora, cadena de metonimias como la denomina Greimas, redescubre el significado oculto del mundo. Si es así ¿podemos considerar el mundo como una gran metonimia de la verdad?” (Brenta, 2011)

Vermisat se abre y se cierra en un hospital. El protagonista está enfermo y sobrevive vendiendo lombrices, pero también su sangre; y la mujer con la que vive comercia con su cuerpo...

El filme, dice Brenta, habla de las relaciones entre la mayoría y la minoría, entre la sociedad y el individuo, entre la cultura oficial, homologada y la cultura marginal e incluso la contracultura, sobre todo cuando estos elementos entran en conflicto entre sí. La relación entre las especies individuales, ya sea a nivel primario, biológico ¿no es quizá uno de los aspectos más problemáticos de la existencia? En una relación de exclusión total no es de extrañar que los límites de ese mundo “aparte” en el cual ciertos individuos están encerrados, coincidan con aquellos de su propio cuerpo del cual, para sobrevivir, están obligados a aprovechar sus propios recursos ya sean mentales o físicos. Una suerte de autoalimentación que no puede llevar más que a la autodestrucción por autoconsumo. Vida clandestina, subterránea que es negada a la luz del sol, obligado a vivir en el lodo, tanto metafórico como real. Sistemas cerrados, autoreferenciales, privados de todo contacto con el mundo exterior del cual poder extraer y con el cual poder cambiar, renovar energías, condenados al trágico final de la entropía existencial sin esperanza (Brenta, Entrevista, 2012).

Una realidad próxima a lo surreal; el surrealismo, como decía Buñuel, se encuentra en la realidad. Si el cine pudiera moverse en el terreno de la poesía nada podría detener su potencial liberador.... El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre, es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones....¹⁷.

“Nosotros conocemos bien cuál puede ser la fuerza del imaginario, si viene guiado por el impulso que lo hace nacer, cuando sale de las limitaciones del espacio y del tiempo real para adaptarse a esa espacio-temporalidad particular que es la de la mente, donde todo, paradójicamente, se concentra en un punto, que es espacio y tiempo a la vez. La paradoja del límite que representa (encarna) en sí la fuerza explosiva, que no tiene límites, del significado a través de la emoción (Brenta, Entrevista, 2012)¹⁸

En *Barnabo delle montagne* la sangre que brota de la mano del protagonista va marcando el tiempo en las huellas que va dejando sobre él; en *Vermisat*, el encuentro sexual entre los enfermos del hospital se produce mientras el protagonista, escondido en el baño, ve impotente cómo se derrama su sangre que ha metido en la botella para venderla a clínicas que favorecen el comercio clandestino....

“Surreal, tal vez por su super-real, que no está fuera de la realidad, pero más que real, dos veces real. La sangre es aquí en el sentido que nuestra esencia más íntima (la sangre, a punto, como esencia emblemática del cuerpo y metáfora de nuestra vida, física y psíquica) y también la misma esencia del mundo. Como dice Merleau-Ponty: nosotros y las cosas estamos hechos de la misma “carne” que es también nuestro lenguaje común. Lenguaje a través del cual el mundo, al que pertenecemos se convierte en parte de nosotros. Y esta doble afiliación, no es otra que la esencia de la metáfora, o semejanza, la comunión en la diversidad. Aquella dialéctica de los entes de lo real que produce los conceptos, los alimenta, los enriquece reconduciéndolos a las formas que ellos han generado. Y es cuando estas formas son formas nuevas, nuevos descubrimientos de significado, como de significado, cuando se puede hablar de metáfora viva, creativa, que se renueva renaciendo en sí misma, contrariamente a la metáfora muerta, luego es justo decir que es aquella del lugar común (Brenta, Entrevista, 2012).

En los primeros minutos de *Agnus Dei* una sucesión de metonimias adelantan sentidos que irán siendo desvelados a lo largo del filme: en la

iglesia, un Cristo clavado en la cruz, sentada en los bancos una mujer; en el hospital, conectado a ellos, un hombre en sus últimos momentos de vida; en un prado, un rebaño de ovejas. Tras esta obertura, sobre fondo negro, estas palabras escritas en blanco: “Aquello que hemos olvidado no se olvida de nosotros”.

A partir de este momento el filme se organiza en una relación de orden temático-afectiva que no respeta la causalidad del relato. La protagonista efectúa un viaje en el que va recomponiendo su vida. Son pequeños retazos de su existencia pero que al mismo tiempo pertenecen a la memoria colectiva.



Imagen 6. *Agnus dei.*

Esta mirada discreta, alusiva pero no elusiva, que mira al efecto más que a la causa, a la huella de las cosas más que a la cosa misma, se puede llamar metonimia, que no es otra cosa que el alma de la metáfora, la chispa (llama) sintáctica que interrumpe la certeza del paradigma, que socava las fronteras para abrir los vastos horizontes del sentido (Brenta, Entrevista, 2012).

En definitiva, se trata *de* una ruptura con las estructuras que funciona en orden semántico más que sintáctico-narrativo, que no respeta la cronología lineal (o tal vez una cronología verdadera, propia), recorriendo las imágenes personales que al mismo tiempo pertenecen a nuestra memoria colectiva. Un discurso construido según un procedimiento asociativo de orden temático-afectivo, recorriendo las imágenes originales que, al mismo tiempo, pertenecen a una memoria colectiva situada en una suerte de *hic et nunc* atemporal. Un recurso a las estructuras sintácticas, si queremos referirnos a las definiciones de Metz, se encuentra entre el sistema destinado al contenido ideológico del sintagma paralelo y aquello mayormente ontológico del sintagma de las frases. Un nivel con-

ceptual alcanzado a través de la visión simbólica de la realidad mediada por una lógica más emocional que racional. La aplicación directa del pensamiento conceptual a las cosas debilita la ambigüedad sustancial de los fenómenos haciéndolos antipoéticos, es decir, los priva de ese cortocircuito de sentido de cada mensaje centrado en sí mismo que es la base del lenguaje poético” (Brenta, Entrevista, 2012).

Notas

1. Los tres filmes están codirigidos por Karine de Villers.
2. Además de los ensayos y filmes, en este trabajo se incluyen reflexiones de Mario Brenta recogidas a lo largo varias entrevistas realizadas durante un periodo de investigación en la Universidad de Padova (Italia).
3. Así lo denominó Truffaut en la presentación del libro “Jean Renoir”, escrito por André Bazin (1973).
4. En *L'occhio selvaggio* (2008), Mario Brenta fundamenta sus principios y teorías cinematográficas en la experiencia en Ipotesi Cinema.
5. Además de los cineastas citados, Brenta rinde pleitesía a: los italianos Mateo Garrone (*Gomorra*, 2008 y *El cuento de los cuentos*, 2015); Michelangelo Frammartino (*Le quattro volte*, 2010); Pietro Marcello (*La bocca de Lupo*, 2009); el turco Nuri Bilge Ceylan (*Lejano*, 2002; *Érase una vez en Anatolia*, 2011); el francés Bruno Dumont (*Camille Claudel*, 2013); la austriaca Jessica Hausner (*Amor loco*, 2014); la suiza Ursula Meier (*Los puentes de Sarajevo*, 2014); el lituano Sharunas Bartas (*Indígena de Eurasia*, 2010); el polaco Lech Majewski (*El molino y la cruz*, 2011; *Basquiat*, 1996).
6. Ideas esgrimidas por Godard, para referirse a la esencia del cine como creador de formas, y enunciadas en: *Historia (s) del cine* (Godard, 2007).
7. Para Heidegger el ser del hombre está definido por su relación con lo que le rodea, es propio de su existencia como ser-en-el-mundo; esto le permite comprender la vida auténtica que reconoce la caída que tiene la existencia, la imposibilidad de dominar su fundamento, es decir, el ser, y una vida no auténtica, la vida superficial, que olvida el ser en nombre de entes concretos.

8. Este título es un pequeño homenaje, al libro de Bazin **¿Qué es el cine?**, cuya referencia consideramos obligada para entender y atender al sentido del lenguaje cinematográfico y al que, consecuentemente, haremos mención en este trabajo.
9. Libro que supone el fruto de la experiencia en la escuela Ipotesi Cinema y como cineasta.
10. Este tema ha sido ampliamente tratado en “Entre el cine y la realidad. Metodologías de análisis. El caso de Ipotesi Cinema”. (Miguel Borrás, Mercedes, 2013).
11. La diferencia en la correspondencia con lo real, dice Brenta, se coloca a nivel de la superficie, según una mayor o menor situación de las formas y de los registros del discurso en la utilización de los diversos códigos mientras permanecen, sin embargo, inalterables las estructuras profundas del lenguaje y de la significación.
12. “Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo” fue publicado en *L'Écran Français* (nº 144) el 30 de marzo de 1948.
13. Queda fuera del alcance de este ensayo, *Corpo a corpo*, documental sobre los ensayos y la representación de Orchidee del autor teatral Pippo Delbono, al que dedicaremos un amplio espacio en un próximo acercamiento a la inabarcable tarea creadora de Mario Brenta.
14. Comenta Brenta que durante el rodaje de *Maicol*, tras el cristal de un vagón del metro contiguo al que se encontraba el pequeño protagonista, apareció, cogida de la mano de sus padres, una niña más o menos de su edad, con un par de gruesas lentes y un ojo tapado por una venda, que notó inmediatamente el estrabismo de *Maicol* y lanzaron (pusieron en marcha), antes de bajar en la siguiente parada, un juego de miradas de espontánea solidaridad por su común modo distinto de ver lo que la sociedad considera solo en cuanto defecto, desvío, enfermedad a curar, para sanar. Acerca de metáforas, aquí me parece que incluso hay demasiadas....
15. La *Postazione* es un lugar donde pararse y esperar el acontecer. Contemplar es confiar en el asombro que seguramente se producirá si se dispone de tiempo y corazón para esperar. Este término fue acotado por Ermanno Olmi en el seno de Ipotesi Cinema. Este tema ha sido ampliamente tratado en “Entre el cine y la realidad. Metodologías de análisis. El caso de Ipotesi Cinema”. (Miguel Borrás, Mercedes, 2013).

16. “Un cine que también me gustaría definir (y espero que lo sea) adhesivo, que se queda pegado al espectador también después de salir de la sala, al volver a la realidad de la vida, de su vida, y no de aquella del cine. Pegajoso como el chewing-gum que a veces se queda sin querer en la suela del zapato, quizá justo en el interior de una sala de cine, y que permanece pegado y nos persigue a pesar de todos los intentos que hacemos por liberarnos, restregando la suela por el asfalto de la calle, la acera, el borde de un escalón, acompañándonos hasta la puerta de casa, o más allá del umbral, a su interior” (Brenta, Entrev 2012).
17. En ese momento en el cual se pasa de lo concreto a lo abstracto, de lo particular a lo universal es muy fácil extraviarse. Esta pérdida consiste en no respetar las reglas del juego y esto se encuentra en la verosimilitud.
18. *El cine como instrumento de poesía* (1953). Título de la conferencia impartida por Buñuel en la UNAM (Universidad autónoma de México).
19. Vuelve también aquí el “fuera de campo”, la alusión, incluso, lo “no dicho”, la realidad representada en su totalidad a través de la totalidad y la integridad del respeto a la mirada que solo es indiferente en apariencia.

Referencias Bibliográficas

- BAZIN, André. [1959-62] 1990. **Qué es el cine**. Ediciones Rialp. Madrid (España).
- BRENTA, Mario. 2008. **L'occhio selvaggio**. Bologna (Italia).
- BRENTA, Mario. 2012. “**Il documentario oggi. Orfeo ed Uridice: un mito rivisitato**”. En **Lo stato delle cose. Cinema e altre derive. Duemila 12. Ed. Kapaln (Italia)**.
- BRENTA, Mario. 2001. “La dissoluzione del “cerchio”. Conferencia de Mario Brenta en Saint Vincent, con ocasión de la reapertura de Ipotesi cinema. En **Sale Grosso. Bioportale. Matere prime per il sapere nomade**. <http://terzocinema.blogspot.com.es/2012/06/la-dissoluzione-del-cerchio-di-mario.html>. Fecha de consulta. 8 de septiembre de 2015.
- ESQUEDA VERANO, Lourdes.; CUEVAS ALVAREZ, Efrén. 2012. “Entre la huella y el índice: relecturas contemporáneas de André Bazin”. **Revista Área Abierta** nº 33. Madrid (España). http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2012.v33.4055. Consultado 10-09-2015.
- FERRO, Marc. 1995. *Historia contemporánea y cine*. Ariel. Barcelona (España).

- GADAMER, Hans G. 1977. **Verdad y método**". Ed. Sígueme Salamanca (España).
- GODARD, Jean L. 2007. **Historia (s) del cine (1988-1998)**. Caja negra Editora. Buenos Aires (Argentina).
- KRISTEVA, Julia. 1978. **Semiótica (I)**. Espiral. Madrid (España).
- MIGUEL BORRÁS, Mercedes. 2013. "Volver a la esencia del cine. Hacia una revisión de sus formas expresivas". **Revista Historia y Comunicación Social (HyCs)**. Vol. 18.
- MIGUEL BORRÁS, Mercedes. 2013, b. "Entre cine y realidad: metodologías de análisis. El caso de Ipotesi cinema". En: **Investigar en comunicación hoy**. Actas Congreso Nacional de Metodologías de análisis. **Marta Pacheco Rueda; Miguel Vicente Mariño, Tecla González Hortigüela (coord)** Ed. Universidad de Valladolid. Fac. C sociales jurídicas y de la comunicación. Segovia (España).
- QUINTANA, Ángel. 2003: **Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades**. Acantilado. Barcelona (España).
- RICOEUR, Paul. 1995-96. **Tiempo y narración I-III**. Siglo XXI Editores. México.
- TEODORO RAMÍREZ, Mario. 2003. De la razón a la praxis. Vías hermenéuticas. Siglo XXI Editores. México.