

CINE Y MASAS: UNA NOVELA LE RESPONDE A LAS SINFONÍAS DE LA CIUDAD

María Pape

Universidade de São Paulo

University Of Pennsylvania

Abstract: This article explores the relationship between cinema and the masses in Patrícia Galvão's debut novel, *Parque Industrial: Romance Proletário*, and analyzes how it challenges the presentation of the masses in Brazilian cinema. First, the article considers the novel's use of cinema as a way to cater to the masses. Then, it examines how cinema provides a model for literary presentation of the masses together with the political implication of this. And, finally, it studies the novel in relation to the city symphony films, especially Rodolfo Lustig and Adalberto Kemeny's *São Paulo: A sinfonia da metrópole* (1929), to appreciate how the novel transforms the presentation of the masses in an attempt to open up national cinema to new social realities.

Keywords: *Parque Industrial. Romance Proletario, Patrícia Galvão (Pagu), São Paulo: A sinfonia da metrópole, cinema, the masses*

Resumen: Este artículo explora la relación entre el cine y las masas en *Parque Industrial: Romance Proletário*, la primera novela de Patrícia Galvão, y analiza cómo la novela desafía la presentación de las masas en el cine brasileño. Primero, el artículo analiza la representación del cine en la novela como una forma de dirigirse a las masas. A continuación, estudia de qué manera el cine brinda a la literatura una forma de presentar a las masas junto con las implicancias políticas de esta presentación. Por último, considera la novela en relación con las sinfonías de la ciudad, especialmente *São Paulo: A sinfonia da metrópole* (1929) de Rodolfo Lustig y Adalberto Kemeny, para apreciar cómo transforma la presentación de las masas en la búsqueda de abrir el cine nacional a las nuevas realidades sociales.

Palabras claves: *Parque Industrial: Romance Proletario, Patrícia Galvão (Pagu), São Paulo: A sinfonia da metrópole, cine, las masas*

Parque Industrial. Romance Proletário (1933), la primera novela de Patrícia Galvão (1910-1962) –mejor conocida como “Pagu”–, ofrece un estudio de las masas a principios de la década de 1930 en Brasil, un momento de reconfiguración social e incertidumbre política¹. Su montaje veloz, que yuxtapone capítulos breves compuestos por fragmentos, retrata la vida moderna en São Paulo, no desde la perspectiva de la *pauliceia* sino desde el barrio obrero, Brás. La ciudad es la protagonista y, con una prosa vital que capta la cotidianidad como un cine-ojo, las lectoras vemos que los habitantes rebosan las calles gastadas, entran y salen de la fábrica formando un mar de cuerpos y se aglomeran en el sindicato. En esta reflexión estética sobre las masas, el cine es clave. Es un símbolo moderno dentro del texto y una notable fuente de inspiración formal, pero, más importante, también es una manera de interpelar a las masas, mayoritariamente femeninas, y una forma de presentarlas. En este artículo exploraré la relación entre las masas y el cine en *Parque Industrial*, e indicaré de qué manera Galvão instrumentaliza esta relación con el propósito de intervenir en la presentación de las masas en el cine nacional, específicamente en *São Paulo: A sinfonia da metrópole* (1929) de Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny.

Por muchos años Patrícia Galvão fue más afamada por su extravagante persona que por su notable obra literaria e intelectual. Provocadora y rebelde, fue musa de los modernistas, participó del movimiento antropofágico, se casó con Oswald de Andrade, ingresó en el Partido Comunista do Brasil, fue presa política y tradujo a grandes autores al portugués². “Pagu vale e conta enquanto *trajetória*: vida-obra, obra-vida” (29), sostiene Antonio Risério. Esta idea de que la verdadera obra de Pagu fue su vida misma vino, de cierta forma, de la propia escritora, que constantemente recurría a la *performance*. Era una herramienta estratégica que le permitía abrirse un espacio artístico como mujer al principio del siglo XX y, como señala Vicky Unruh, la escritora también tenía un gran interés por el espectáculo: el teatro y, más pertinente en este contexto, el cine (198-201). A los 17 años, por ejemplo, se inscribió en el “Concurso Fotogênico de Beleza Feminina e Varonil” promovido por Fox, cuyo premio era un viaje a Hollywood y la participación en películas (Campos 319). En 1931, dentro del efímero periódico que lanzó con Oswald de Andrade, *O Homen do Povo*, era la responsable de la sección “Palco, Tela e Picadeiro”, donde escribía exclusivamente sobre teatro y cine (Unruh 198–201). Y en 1932, cuando se mudó a Rio de Janeiro por pedido

¹ Quería agradecer, primero, a Ivan Francisco Marques por la invitación de contribuir a este número y por su generosidad intelectual y, segundo, a Víctor Sierra Matute y Hugo Salas por sus valiosos comentarios al texto.

² Para información sobre la vida de Pagu, me baso principalmente en Campos, Besse y Valente.

del partido, trabajó en un cine de acomodadora –“vaga-lume do Broadway”, como ella lo llamó (*Autobiografia* 72).

Todo ello hizo que, a pesar de la recepción positiva que *Parque Industrial* disfrutó en su momento –“o livro terá inumeráveis leitores” (283) declaró João Ribeiro en su reseña–, la novela pasara medio siglo en el olvido. Desde 1933 hasta 1981, la novela quedó fuera de circulación y, en palabras de David Jackson, “fell out of history” (“Afterword” 127). Recién con *Pagu: Vida-Obra* (1982), editado por Augusto de Campos, la novela empezó a despertar el interés de la crítica y fue paulatinamente reconocida como una obra clave del modernismo. Su recepción posterior ha sido dominada por lecturas relacionadas con la persona de Galvão y su feminismo, pero pocos estudios han analizado en detalle el papel del cine –aunque generalmente lo mencionan de pasada. Risério, por ejemplo, repara en la técnica narrativa de “extração cinematográfica” (20). David Jackson señala el uso de “cinematographic style” y “camera-eye perceptions” (“Afterword” 124 y 127). Owen nota la presencia de “cinematographic images” (80). Kanost alude a “[a] narrative technique of experimental film” (90). Guedes menciona la influencia del cine ruso y el uso de montaje (53 y 119–21), y en la misma línea Bryan le reconoce “elements of Eisensteinian montage” (1).

Solamente Sarah Ann Wells presta atención al papel del cine. Sostiene que *Parque Industrial* es el “Brazilian modernism’s most intensive effort to engage with the problem of the masses through an intermedial encounter between cinema and print culture” (41), y explora la relación entre las masas y el cine, enfocándose en el uso del montaje eisensteiniano. Sin embargo, no toma en cuenta de qué manera el cine ofrece un modelo para la presentación de las masas en la literatura ni la política implícita en esta presentación, y eso es lo que haré aquí. En primer lugar, analizaré la representación del cine en la novela como una forma de dirigirse a las masas. A continuación, estudiaré de qué manera el cine brinda a la literatura una forma de presentar a las masas junto con la posibilidad de pensar en las implicancias políticas de esta presentación. Por último, consideraré la novela en relación con las sinfonías de la ciudad, especialmente *São Paulo: A sinfonia da metrópole* (1929) de Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny, para apreciar cómo su presentación de las masas constituye una intervención en el cine nacional.

El cine: una forma de dirigirse a las masas

En *Parque Industrial* hay una única referencia a la literatura. Aparece en el primer capítulo y sirve para señalar que el horizonte estético de la novela no es la tradición literaria. Dentro de una fábrica textil, una máquina está a punto de atrapar las trenzas de una

trabajadora: “Brunal! Você se machuca. Olha as tranças!” le advierte una compañera, pero el jefe de taller las censura: “Eu já falei que não quero prosa aqui! [...] Malandros! É por isso que o trabalho não rende!” Tras ello, el narrador omnisciente concluye: “Assim, em todos os setores proletários, todos os dias, todas as semanas, todos os anos. Nos salões dos ricos, os poetas lacaios declamam: Como é lindo o teu tear!” (19). La prosa obrera tiene una función social, la de avisar sobre el peligro del trabajo, y es censurada por su potencial de sabotear el sistema capitalista. En cambio, la poesía es incapaz de representar la realidad de los trabajadores y celebra la máquina, contribuyendo al discurso hegemónico de modernización que legitima los negocios de la élite. Con este rechazo a una literatura tradicional que –de manera voluntaria o no– sirve a la élite, *Parque Industrial* comienza la búsqueda de una prosa que sea capaz de representar la realidad socioeconómica de las clases bajas y esté al servicio de ellas.

A diferencia de la literatura, el cine permea el mundo de la novela. Los cines iluminados –como el Theatro Colombo y o Theatro Mafalda– son los puntos cardinales para los habitantes de Brás y sus carteles decoran el pasaje urbano (76 y 93). Ir al cine es también el pasatiempo favorito de las clases populares: Pepe invita a Otávia a la “sessão das moças”, pero ella dice que no y, después, va a ver una película rusa con su nueva pareja (27 y 93). No es sorprendente, entonces, que las películas sean el tema de conversación de las chicas de la Escola Normal de Brás, que leen sobre ellas en *Cinearte*, una revista históricamente inclinada hacia Hollywood (34). Lo más importante, sin embargo, es que el cine, junto con su sistema de estrellas, brinde a las chicas las referencias comunes para entender y describir su entorno, especialmente a los hombres: ese “é o José Mojica em pessoa. Principalmente com camisa alta” (33), le dice una a otra.

El peso que *Parque Industrial* le atribuye al cine para las clases populares y las mujeres no es casual. Miriam Hanson sostiene que desde los años 1890 hasta el final de la década de 1920, Hollywood concentró su atención particularmente en las mujeres y los inmigrantes (trabajadores), apropiándose de su deseo con el fin de atraparlos como consumidores, pero también propone que, en este proceso, el cine les ofreció “an alternative horizon of experience” (123). En São Paulo, el panorama cinematográfico era mixto: el cine hollywoodense y el europeo eran dominantes, el cine ruso estaba limitado por la censura y el cine paulistano –en términos generales, dividido entre documentales, *as cavações*, y producciones de ficción de grupos cinedramáticos y escuelas de cine– era más precario, pero constituía “um cinema muito vivo, emanante da vida urbana” (Souza 217). El cine entonces generalmente no se dirigía a las mujeres y a las capas bajas paulistanas con la misma precisión,

respondiendo a sus intereses locales. Sin embargo, aún así hubo una feminización del cine, que pasó tanto por la selección de las películas como por el diseño del espacio físico, y el cine tuvo un gran atractivo popular: mientras en 1927 había ocho salas en el centro, tan solo en Brás había siete, a las que se sumaban varias más en otros barrios obreros (Schwarzman 162 y 164).

Parque Industrial recurre a las técnicas formales del cine, creando un sensorio cinematográfico textual, con la aspiración de dirigirse a este mismo público. Y es desde esta perspectiva que podemos entender, por ejemplo, el extenso uso que hace del cine-ojo que le permite describir la ciudad en su pura exterioridad o el empleo del montaje como principio estructural narrativo, con el que yuxtapone un capítulo a otro, un fragmento a otro, una imagen a otra, con el propósito de generar sentido en un proceso dialéctico, como señala Wells (45–47). Por supuesto, tomar el cine como modelo estético para la literatura no era en sí algo nuevo. “A cinematographia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição” (2), declaraba la redacción de *Klaxon* en 1922³. En el siglo XIX y al comienzos del siglo XX, la tecnología moderna –y como parte de ella, el cine– ingresa en la literatura brasileña generalmente bajo la forma de objetos, símbolos de la modernidad, pero es recién en la década de los veinte, cuando el cine es entendido como un arte independiente, que la apropiación de su forma se vuelve más común (Süsskind 96–102). Vemos esto en la búsqueda de simultaneidad de Mario de Andrade, en el montaje de Oswald de Andrade y en el cine-ojo de Antonio Alcântara Machado. En el modernismo heroico, emplear el cine es una manera de romper con las formas culturales tradicionales y realizar una crítica social, principalmente de los proyectos de nación y modernización (Conde 189–207). Galvão, sin duda, se inspira en las soluciones formales que habían encontrado sus colegas, pero comprendiendo el papel que el cine tiene en la sociedad, las aprovecha para dirigirse a un público específico y, como veremos más adelante, avanza en la traducción del cine a la literatura, usándolo para presentar a las masas y, así, articular una crítica social menos enfocada en las contradicciones de la cultura nacional –“lo brasileño”– y más en las sociopolíticas⁴.

Sintomático del cambio de papel que el cine tiene, es su politización más explícita en *Parque Industrial*. En la novela, el cine es un campo en disputa donde las producciones de

³ Es pertinente recordar que no existía cine modernista en el momento de la realización de la Semana de Arte Moderna y que el interés sostenido de *Klaxon* fue una excepción en los círculos modernistas (Xavier, *Sétima* 152).

⁴ Que la novela de Galvão probablemente nunca saliera del pequeño círculo modernista, es otra cuestión.

Hollywood se oponen a las soviéticas en una lucha por la hegemonía ideológica (Wells 43–45). Las primeras son mercancía cultural al servicio del imperialismo, y como tales han perdido su encanto pero no su gancho en los espectadores: “Na porta [do cinema], o enigma claro de Greta Garbo na scores mal-feitas de um reclame [...] Prostituta alimentando, para distrair as massas, o cáften imperialista da América” (76). En cambio, las segundas representan una alternativa estética-cultural casi desconocida: “Você viu a Cinearte de hoje? Fala do cinema russo...” dice una chica a la otra. “Escuta! Você sabe o que é o comunismo?” pregunta la otra. “Não sei nem quero saber” (34), concluye la primera. El conflicto entre los dos continúa dentro de las salas de cine. Durante la proyección de una película rusa, “um grupo de garotas sai lastimando alto os dez tostões perdidos numa fita sem amor”, mientras “dois moços trabalhadores se entusiasman, se absorvem no drama proletário” (93). Poniendo en escena esta disputa, *Parque Industrial* se inserta en la lucha ideológica global desde su posición extremadamente local: “Brás do Brasil. Brás de todo o mundo” (83).

Consideremos entonces cómo el cine brinda un modelo para presentar a las masas.

El cine: una forma de presentar a las masas

Pocos títulos son tan informativos como *Parque Industrial. Romance Proletário*, que indica tanto el tema a tratar (São Paulo en plena industrialización) como el abordaje (el marxismo). A primera vista, la novela también describe un mundo social claramente dividido en dos: los capitalistas versus los proletarios. Y para las lectoras no versadas en Marx, ya en el primer capítulo uno de los personajes “explica o mecanismo da exploração capitalista” a otro: “O dono da fábrica rouba de cada operário o maior pedaço do dia de trabalho. É assim que enriquece às nossas custas!” (21). Sin embargo, si la consideramos detenidamente, esta división no resulta absoluta. Primero, como varios críticos han señalado, porque está atravesada por cuestiones de género, pero, segundo e igualmente importante, porque el proletariado tiene una relación fluida con la masa urbana y nunca termina de articularse. Para entender la configuración social de la novela, entonces, es crucial entender la presentación de las masas.

Pero, ¿qué es exactamente la masa? El término resulta altamente resbaladizo y se relaciona con una larga serie de otros términos –como la multitud, la muchedumbre, la turba, la plebe, el gentío, la chusma y el pueblo (con minúscula)– que a veces funcionan como sinónimos y otras significan algo levemente diferente. Al final del siglo XIX, con el crecimiento de las grandes ciudades, la masa apareció como un factor –no un actor– político urgente, lo que hizo que se volviera objeto de preocupación y estudio de muchos

intelectuales. Un repaso de las obras del momento podría incluir *La psicología de las masas* (1895) de Gustave Le Bon, *La opinión y la multitud* (1901) de Gabriel Tarde, *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921) de Sigmund Freud y *La rebelión de las masas* (1929) de José Ortega y Gasset⁵. Sin embargo, aquí sugeriremos una línea de estudio más tardía. En su análisis de la cultura de masa, Graciela Montaldo propone entender el término ‘la masa’ desde su ambigüedad: “La palabra masa [...] se usa para describir o valorar fenómenos sociales, políticos y culturales que refieren menos a un sujeto que a un problema [... Es] un enunciado donde el significado mismo del término está en discusión” (17). Y es este problema del significado de la masa que *Parque Industrial* explora.

La masa encontró una forma literaria en *Las flores del mal* (1857) de Charles Baudelaire y “El hombre de la multitud” (1840) de Edgar Allan Poe, pero fue con la primera película –*La salida de la fábrica Lumière* (1895)– que cobró vida en el arte. “En el momento en que surgió la masa, ese animal gigantesco, constituía una experiencia nueva y perturbadora”, sostiene Sigfried Kracauer, “y como es de suponer, las artes tradicionales se mostraron incapaces de abarcarla y transmitirla [...S]ólo el cine [...] pudo hacer frente a la tarea de captarla en movimiento” (*Teoría* 78). En esta primera película, el paso leve de los trabajadores y su plática amena confieren a la salida de la fábrica un aire de inocencia, y crean la impresión de que la llegada de la masa a la pantalla fue un hecho feliz. Sin embargo, no debemos olvidar la política de visibilidad implícita en la situación: al fin de cuentas, fue su jefe quien los grabó y decidió cómo iban a ocupar la pantalla. Esta naturaleza estética-política, presente en toda película, es particularmente notable en escenas de la masa, porque tienden a revelar la concepción de la sociedad de la obra y su relación con el individuo. Como Michael Tratner propone en su estudio del cine hollywoodense y el ruso, en estas escenas “we discover a political debate carried out in elements of filmic style” (2).

Es la capacidad de presentar a las masas en su extensión, heterogeneidad y anonimato que *Parque Industrial* traduce del cine a la literatura. En sus páginas encontramos a cincuenta y dos personajes con nombre y ochenta sin nombre de todas las capas sociales, aunque, siguiendo la inclinación social de la novela, principalmente de los sectores bajos y mayoritariamente mujeres (Jackson, “Afterword” 139 y 142)⁶. Juntos, forman la vida pulsante de la gran ciudad, que es la verdadera protagonista de la novela. Al adoptar un protagonista colectivo, Galvão profundiza en la apropiación literaria de las características del

⁵ Para el repaso de esta historia me baso en Laclau y Montaldo.

⁶ La industria textil paulistana, de hecho, empleaba mayoritariamente mujeres. Para un estudio de la clase trabajadora en São Paulo, véase, Wolfe.

cinematógrafo. A pesar de su experimentación formal, los modernistas heroicos nunca abandonaron el protagonista individual. Lo vaciaron, pero lo dejaron tejer el hilo narrativo, como en *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) y *Serafim Ponte Grande* (1933) de Oswald de Andrade, o *Macunaíma. O Herói sem Nenhum Caráter* (1928) de Mario de Andrade.

En *Parque Industrial*, las escenas de la masa son innumerables. Con una estética que recuerda al cine-ojo, la prosa registra el paisaje urbano en grandes paneos o *travellings*, captando la bulliciosa muchedumbre que rebosa las calles humildes de Brás –“a rua Sampson se move inteira na direção das fábricas” (17)–, las calles ricas del centro –“Rua Barão de Itapetininga [...] movimentada, cabecinhas loiras, cabecinhas crespas, saias singelas” (23)– y los tranvías que conectan los barrios –“O bonde se abarrota. De empregadinhas dos magazines. Telefonistas. Caixeirinhos” (26). Asimismo, muestra el gentío en la entrada de la Escola Normal –“As professores envelhecendo, secando [...] O sorveteiro. O amendoim torrado. As meninas entrando, saindo. Bem vestidas. Mal vestidas” (32)– y en la sala de maternidad –“No vasto quarto [...] Muitos seios à mostra. De todas as cores. Cheios, chupados. Uma porção de cabecinhas peladas, redondas, numeradas” (56). Y también registra la multitud en el sindicato –“Mulheres, homens, operários de todas as idades. Todas as cores. Todas as mentalidades” (29)– y en las protestas espontáneas o las manifestaciones –“Os tecelões espumam de ódio proletário [...] Mãos robustas e mãos esqueléticas avançam para a limousine de luxo” (75).

En todas estas escenas, las configuraciones sociales están constituidas no por individuos sino por cuerpos anónimos reducidos a fragmentos: una cabeza, una pollera, una mano. Es probable que un fragmento u otro pertenezca a alguno de los personajes nombrados, pero es imposible saberlo. La gran diferencia es que estas aglomeraciones a veces toman la forma de una masa urbana apolítica y otras se articulan como una comunidad política –el proletariado–, produciendo una oscilación en el carácter de las escenas. Esta crea la expectativa de que la masa urbana en cualquier momento puede cristalizarse en una comunidad política, pero también que la comunidad política siempre puede disolverse otra vez en la masa urbana. No es casual que la novela nos ofrezca dos finales opuestos y, a la vez, complementarios: en el penúltimo capítulo, la organización obrera culmina en una violenta protesta masiva derrotada por la policía, pero que promete una futura victoria. “A bandeira vermelha desce, oscila, levanta-se de novo, desce. Para se levantar nas barricadas de amanhã” (99). En el último, el destino de dos personajes, Corina y Pepe, llega a su punto más bajo. De tener trabajos estables han caído en el lumpemproletariado absoluto, ella como prostituta y él como desempleado, y para ellos ya nada va a cambiar (o solo para peor).

Para entender esta oscilación podemos recurrir a las reflexiones sobre la política de visibilidad de George Didi-Huberman. Con la entrada en pantalla de los obreros de Lumière, “el cuerpo social en su totalidad” se convierte en el objeto principal del nuevo medio y la figuración del pueblo se vuelve un tema crucial (149). Esta figuración, sin embargo, no es sencilla:

Quando el pueblo significa la unidad del cuerpo social –el *demos* griego, el *populus* romano– y funda la idea de la nación, su representación es obvia e incluso se impone a todos. Pero cuando denota la multiplicidad hormigueante de los bajos fondos –*polloi* en griego, *multitudo*, *tuba*, *vulgus* o *plebs* en latín–, su figuración se convierte en el ámbito de un conflicto indistinguible. (106)

El conflicto surge por “*hacer figurar a los sin parte* y los sin nombre en las filas de los sujetos políticos” (107); es decir, por hacer que los no-sujetos políticos figuren en las filas de los sujetos políticos, pero sin volverse parte de ellos. Poner el pueblo hormigueante en pantalla entonces desafía las jerarquías de visibilidad –quién puede y quién no puede aparecer–, con la consiguiente desestabilización del reparto de lo sensible, por retomar la noción de Jacques Rancière, y un temblor en el orden político.

Aunque Didi-Huberman habla de ‘el pueblo’, deliberadamente no lo distingue de ‘la masa’, y es el potencial político inherente a la masa proyectada en pantalla que Galvão aprovecha e intenta impulsar (Didi-Huberman 21–22). Si las escenas de aglomeraciones de personas comunes desafían en sí mismas las jerarquías visuales de poder, hacer que estas escenas oscilen entre la masa urbana y el proletariado aumenta esta politicidad. En *Parque Industrial*, la masa está embarazada de un potencial político, pero ese potencial no termina de nacer, convirtiéndose en revolución, ni es abortado. Y lo que le interesa a Galvão es precisamente este momento de indecisión: el proceso de politización en sí, en la narrativa y también en su recepción.

Antes de seguir, vale la pena señalar que *Parque Industrial* no solo describe a las masas, sino que también crea una especie de plano medio entre el figurante y el protagonista clásico. Aquí, algunos personajes adquieren una figura completa y una historia personal, pero no están dotados de mayor interioridad. Según la clasificación de E. M. Forster, son personajes planos, no por falta de talento de Galvão, sino porque interesan como tales: son ejemplos de análisis sociopolítico (103). A modo de ilustración, en la novela, Otávia es una obrera que gradualmente se politiza; Rosinha es una inmigrante que milita en el partido; Corina es una mulata que sueña con el avance social a través del amor, ignora las divisiones de clase, pierde el trabajo y termina como prostituta; Pepe es un cajero de comisaría y soplón que, por la traición a sus compañeros, termina en la miseria, y Eleonora es una joven de clase media-baja que logra ascender socialmente casándose con un hombre adinerado. Estos

personajes se diferencian por su género, raza y clase, pero principalmente por su articulación política, y sirven para explicar la oscilación entre la masa urbana y el proletariado desde sus vidas individuales.

Parque Industrial, una sinfonía de la ciudad

Las sinfonías de la ciudad constituyeron un movimiento internacional que se extendió a cuatro continentes, decenas de ciudades y produjo más de ochenta películas, formando un género flexible pero claramente definido (Jacobs et al. 6–15). Empezó con *Manhatta* (1921) de Charles Sheeler and Paul Strand, maduró con *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walter Ruttmann y alcanzó su punto cúlpe con *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov. Se trata de documentales experimentales que se caracterizan por tomar la gran ciudad, emblema de la modernidad, como su protagonista y retratar un día en la vida de la ella. Estructuradas cronológicamente, muestran las calles dormidas del amanecer, el despertar con las primeras personas saliendo de sus casas, la actividad plena de las masas circulando por las arterias y los trabajadores operando las máquinas, y, finalmente, la desaceleración con las actividades de ocio por la tarde y noche.

En Brasil, Adalberto Kemeny y Rodolfo Lustig hicieron *São Paulo: A sinfonia da metrópole*, que se estrenó el 6 de septiembre de 1929 en el Cineteatro Paramount de São Paulo antes de ser proyectada en una serie de otros cines paulistanos (Meneguello 181). Siendo una sinfonía de la ciudad postcolonial, *São Paulo* sigue las normas del género, pero se caracteriza por su tensión estética interna⁷. Si, por un lado, es lo más cercano a la realización del ideal estético modernista que se haya producido en Brasil antes de 1930, por el otro, no se libra de las dinámicas del documental brasileño, *as cavações*, tan dependiente del financiamiento de la élite que “a câmara do documentarista da época era a câmara do poder” (Xavier, *The Modern* 189; Bernardet 41). El resultado es una película que emplea herramientas experimentales – entre ellas, un cuidadoso trabajo con el montaje – para hacer un recorrido por las instituciones paulistanas – como la escuela, la fábrica, el penitenciario, escuela de odontología y la prensa – en una serie de miniensayos visuales, explicados con excesivo didactismo por innúmeros intertítulos. La estética modernista se vuelve así una propaganda elitista de la ciudad y del progreso.

⁷ Skvirsky llamó la atención a *São Paulo* como una sinfonía de la ciudad postcolonial, pero se enfocó en el intento de la película de compensar por la falta de modernidad y no en su tensión interna (426–27).

Si se tiene en cuenta el interés de Galvão por el cine, no es atrevido suponer que conocía el género, sabía de la existencia de *São Paulo* y muy probablemente la hubiera visto. De hecho, *Parque Industrial* parece inscribirse en el género de las sinfonías de la ciudad y dialogar con *São Paulo*. Al igual que las películas, la novela elige como protagonista a la gran ciudad en pleno proceso de modernización. Se apoya en una estética de documental experimental, acercándose tanto al contexto histórico que su páginas, como señala David Jackson, se dejan leer como una *roman à clef* de la ciudad al principio de los años treinta, y su prosa, marcada por el vocabulario local y el dialecto ítalo-paulista, tiene la sonoridad de Brás (“Translators” ix). Emplea, además, la misma estructura de “un día en la vida de la ciudad”: comienza con los trabajadores que llenan las calles camino al trabajo y cierra con Corina y Pepe yendo a la cama. Sin embargo, como *São Paulo*, también se permite romper con esta estructura, insertando una serie de miniensayos narrativos que constituyen un recorrido guiado por las mismas instituciones paulistas: la escuela, la fábrica, la cárcel y el hospital. Ahora bien, *Parque Industrial* solo se inscribe en este género con fin de invertir su valencia política. En ella, el retrato de São Paulo es una crítica corrosiva de la élite, revelando que, para las capas populares, el capitalismo no trae progreso, sino miseria.

Tan significativo como el menoscabo del relato elitista del progreso es el cambio en la presentación de las masas. En las sinfonías de la ciudad, las imágenes de las masas son esenciales. La cámara panea sobre la ciudad desde arriba, captando enjambres de cuerpos, y se sumerge en la corriente de transeúntes anónimos, mostrando su figura completa o solo un fragmento: pies que caminan, cabezas que se alejan. Las masas son heterogéneas porque las películas hacen un “cross-section” de la ciudad, al decir de Kracauer, pero sus diferencias nunca se articulan como una oposición sociopolítica capaz de constituir una amenaza al orden social (*De Caligari* 171; Jacobs et al. 21). La razón reside en la forma. Al usar la estructura de un día en la vida de la ciudad, estas películas retratan la urbe como un gran organismo, del que los habitantes son células. Como bien señala Turvey en su análisis de *El hombre de la cámara*, esto implica que son interdependientes y están interconectados, pero también que tienen un objetivo en común (143–44). En el caso de Vertov, la realización de una sociedad comunista; en el de Ruttman, el desarrollo de la sociedad capitalista.

En *São Paulo* se advierte el mismo tipo de masa urbana apolítica, pero con dos modificaciones sustanciales: primero, la heterogeneidad se ve reducida porque el retrato de la ciudad se limita al centro y los barrios ricos, excluyendo los barrios obreros; segundo, el énfasis está puesto en la disciplina. La secuencia más larga —más que cinco minutos y medio— recorre una cárcel moderna. “Aí o presidiário não é um condenado é um enfermo moral que

se vai curar pelo sistema de regeneração a que o vão submeter”, anuncia el primer intertítulo, seguido de imágenes de los reclusos trabajando, haciendo ejercicios y desfilando para aprender la importancia de la contribución a la sociedad y la disciplina. De esta forma, sostiene Maite Conde, *São Paulo* muestra a las instituciones estatales en el acto de inculcar las formas de orden cívico y disciplina que se considera esenciales para una metrópolis industrial, y al hacerlo, intenta normalizar esos mismos códigos de conducta (234). Aquí, las masas no son inofensivas solo porque son orgánicas, sino porque están siendo censuradas y disciplinadas.

El potencial político inherente de la puesta en pantalla de las masas se ve, así, en el caso de *São Paulo*, domado por su presentación orgánica, censurada y disciplinada. *Parque Industrial* desafía esta presentación de las masas y, en vez de limitar su potencial político, busca impulsarlo, al crear una oscilación entre la masa orgánica que circula por las calles y la comunidad politizada del sindicato o las manifestaciones. Esta nueva presentación ambivalente de la masa —orgánica y política al mismo tiempo— se refleja en su uso de la forma “un día en la vida de la ciudad”. Por un lado, retrata la ciudad como un gran organismo; por el otro, muestra la vida según su división entre trabajo y ocio. Mientras esto, en las sinfonías de la ciudad, sirve un fin meramente descriptivo, en *Parque Industrial* funciona como base de su análisis marxista, y, por consiguiente, de la posible politización de las masas.

A pesar de explotar el potencial político de la presentación de las masas, la novela nunca llega a describirlas como unidas y conscientes, protagonistas no solo de la obra sino de la Historia, como las conocemos, por ejemplo, en *La huelga* (1924) o *El acorazado Potemkin* (1925) de Serguéi Eisenstein. Por más que este pudiera ser el deseo del partido comunista, no se ajustaría a una realidad brasileña en que la “Revolución” acaba de ser realizado por Getúlio Vargas y no por los trabajadores. Por eso, *Parque Industrial* no termina con la escena de la gran protesta, sino con la del lumpemproletariado comiendo pochoclo en la cama. Las masas orgánicas siempre están a punto de volverse, en mayor o menor medida, políticas y disruptivas, pero nunca terminan de hacerlo. Existen en el espacio umbral de la politización: son presentables visualmente, pero todavía no representables políticamente. Más que una novela proletaria, entonces, *Parque Industrial* es una novela de proletarización o, en términos más generales, de politización.

Leída desde esta perspectiva, *Parque Industrial* dialoga con el cine internacional, pero interviene en el cine local para liberarlo de la influencia de la élite y politizarlo. Bajo el pseudónimo G. Lea, Galvão ya había llamado a una transformación del cine nacional desde las páginas de la revista *O Homen do Povo*: “Cinema no Brasil! A necessidade de uma sarabanda

que acabe com todas as hipocrisias afim de se criar uma grande arte da tela sob a luz tropical do nosso ceu” (4). En cierta medida, *Parque Industrial* es su manera de responder a su propio llamado. La traducción del cine a la literatura constituye un intento de abrir la ciudad letrada, tal como la pensara Ángel Rama, a un público nuevo, pero también de democratizar el cine nacional, cuyos costos de producción lo subyugaban a la élite, particularmente con respecto a *as cavações*, limitando su abordaje de la realidad social.

Ahora bien, el cambio en la presentación de las masas de *São Paulo* a *Parque Industrial* responde a una transformación histórica⁸. En 1929, Brasil estaba pasando por una reconfiguración social: las nuevas clases medias reclamaban inclusión política; los trabajadores habían surgido como factor político con las masivas huelgas y protestas de 1917-20; y los *tenentes* desafiaban al Estado con revueltas militares (entre las que se cuenta la *Revolta Paulista* que desembocó en el bombardeo de la ciudad). La élite todavía tenía el poder, pero necesitaba asegurarse la colaboración de las masas para la realización de sus sueños de progreso. En 1933, domar las masas ya no era posible. El impacto de la crisis económica de 1929, la caída de la demanda de café y el cese de la política de subvención del sector cafetero habían debilitado la élite, creando un vacío de poder que hizo posible la Revolución de 1930. Sin embargo, el futuro nacional todavía era una cuestión abierta: Vargas ejercía poderes dictatoriales, pero su gobierno era supuestamente provisional, se había publicado el nuevo Código Electoral y las elecciones para la asamblea constituyente de 1933 estaban en camino. En este panorama, estaba claro tanto para Vargas como para la izquierda que el poder dependía de influenciar la politización de las masas para garantizar su apoyo. Y ahí, las mujeres adquirieron un nuevo relieve. No es casual que en este momento histórico Galvão se dirigiera a las masas mayoritariamente femeninas con una novela sobre la politización de las masas mayoritariamente femeninas. En 1932, las mujeres consiguieron el voto y, por primera vez, la politización femenina se volvió significativa para el poder político.

En resumen, *Parque Industrial* no es solamente una obra sobre el proletariado paulistano, sino también sobre el cine y la masa. Patrícia Galvão recurre a una estética cinematográfica para interpelar a las masas populares y mayoritariamente femeninas de Brás, pero también para presentarlas estéticamente. En vez de enfocarse en personajes individuales, se interesa por las constelaciones colectivas, cuya imagen más clara se encuentra en las escenas de masas. Al describir estas aglomeraciones, Galvão crea una oscilación entre la masa urbana y la comunidad política que intenta impulsar su potencial político, en la

⁸ Para el desarrollo del momento histórico, véase, *História do Brasil* y *A Revolução de 1930* de Boris Fausto.

presentación y en la recepción. Más que una novela proletaria, *Parque industrial*, así, es una novela de politización y, notablemente, de politización femenina. Su representación de São Paulo, y particularmente de la masa, constituye una intervención en el género de las sinfonías de la ciudad, su expresión brasileña, *São Paulo*, y el cine nacional en general, dominado por *as cavações* a servicio de la élite. Mientras *São Paulo* intenta domar a la masa presentándola como orgánica y disciplinada, Galvão busca politizarla para decidir el camino político de Brasil.

Obras citadas

- Bernardet, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma história*. Companhia das Letras, 2009.
- Besse, Susan K. “Pagu: Patrícia Galvão–Rebel”. *The Human Tradition in Latin America*, Scholarly Resources Inc, 1987, pp. 103-17.
- Bryan, Cathrine M. “Antropofagia and Beyond: Patrícia Galvão’s *Industrial Park* in the Age of Savage Capitalism”. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, núm. 16, 2007.
- Campos, Augusto de, editor. *Pagu: Vida-Obra*. Brasiliense, 1982.
- Conde, Maite. *Foundational Films: Early Cinema and Modernity in Brazil*. University of California Press, 2018.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial, 2014.
- Fausto, Boris. *A Revolução de 30: Historiografia e História*. Basiliense, 1970.
- . *História do Brasil*. Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. London, 1927.
- Galvão, Patrícia. *Autobiografia precoce*. Companhia das Letras, 2020.
- . *Parque Industrial: Romance Proletário*. Mercado Aberto, 1994.
- Guedes, Thelma. *Pagu: Literatura e Revolução*. Ateliê Editorial, 2003.
- Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Harvard University Press, 1994.
- Jackson, K. David. “Afterword”. *Industrial Park: A Proletarian Novel*, University of Nebraska Press, 1993, pp. 115–53.
- . “Translators’ Preface”. *Industrial Park: A Proletarian Novel*, University of Nebraska Press, 1993, pp. vii–xi.
- Jacobs, Steven, et al. “Introduction: The City Symphony Phenomenon 1920-40”. *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity Between Wars*, Routledge, 2019, pp. 3-42.

- Kanost, Laura M. "Body Politics in Patrícia Galvão's *Parque industrial*". *Luso-Brazilian Review*, vol. 43, núm. 2, 2006, pp. 90–102.
- Kemeny, Adalberto, y Rudolf Rex Lustig. *São Paulo: a sinfonia da metrópole*. 1929.
- "Klaxon". *Klaxon*, vol. 1, Maio de 1922, pp. 1–3.
- Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*. Paidós, 1985.
- . *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Paidós, 1996.
- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Fondo de cultura económica, 2015.
- Lea., G. "Estrellinhas de S. João". *Homen do Povo*, 27 de marzo de 1931, p. 4.
- Meneguello, Cristina. "Kemeny and Lustig's *São Paulo: sinfonia da metrópole*". *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity Between Wars*, Routledge, 2019, pp. 177-186.
- Montaldo, Graciela. *Museo del consumo: Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Fondo de cultura económica, 2016.
- Owen, Hilary. "Discadable Discourses in Patricia Galvão's *Parque Industrial*". *Brazilian Feminisms*, The University of Nottingham, 1999, pp. 68-84.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Arca, 1998.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible: Estética y política*. LOM, 2009.
- Ribeiro, João. "Mara Lobo: *Parque Industrial*". *Pagu: Vida-obra*, Brasiliense, 1982, pp. 282-83.
- Risério, Antonio. "Pagu: Vida-Obra, Obravida, Vida". *Pagu: Vida-Obra*, Brasiliense, 1982, pp. 18-30.
- Schwarzman, Sheila. "Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20". *Revista Brasileira de História*, vol. 25, núm. 49, 2005, pp. 153–74.
- Skvirsky, Salomé Aguilera. "The Postcolonial City Symphony Film and the 'Ruins' of *Suite Habana*". *Social Identities*, vol. 19, núm. 3–4, 2013, pp. 423–39.
- Souza, Carlos Roberto de. "O cinema em São Paulo (1912-1930)". *Nova história do cinema brasileiro*, vol. 1, Edições Sesc, 2018, pp. 174-223.
- Süsskind, Flora. *Cinematograph of Words: Literature, Technique, and Modernization in Brazil*. Stanford University Press, 1997.
- Tratner, Michael. *Crowd Scenes: Movies and Mass Politics*. Fordham University Press, 2008.
- Turvey, Malcolm. *The Filming of Modern Life: European Avant-Garde Film of the 1920s*. The MIT Press, 2011.
- Unruh, Vicky. "A Refusal to Perform. Patrícia Galvão's Spy on the Wall". *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America*, University of Texas, 2006, pp. 195-211.

Valente, Luiz Fernando. "Canonizando Pagu". *Letras de Hoje*, vol. 3, núm. 2, 1998, pp. 27–38.

Wells, Sarah Ann. *Media Laboratories: Late Modernist Authorship in South America*. Northwestern University Press, 2017.

Wolfe, Joel. *Working Women, Working Men: São Paulo and the Rise of Brazil's Industrial Working Class, 1900-1955*. Duke University Press, 1993.

Xavier, Ismail. "The Modern and the Contemporary: Two Representations of the Metropolis in Film". *Literature and Arts of the Americas*, vol. 39, núm. 2, 2006, pp. 188–97.

---. *Sétima arte: Um culto moderno*, Sesc, 2017.

María Pape es investigadora postdoctoral en la Universidade de São Paulo, Brasil. Obtuvo su doctorado en Literatura Comparada & Teoría Literaria y Estudios Latinoamericanos & Latinxs en la Universidad de Pennsylvania, EE. UU.. Su trabajo ha sido publicado en *Exlibris*, *Revista Chilena de Literatura* y *Chasqui* y ha sido aceptado para publicación en *Revista Hispánica Moderna*.