

“Habla tú”

narrativas del espectador en el cine brasileño contemporáneo

La vertiginosa expansión de la red global y de los medios de comunicación multilaterales hace diez años llevó rápidamente a reflexionar sobre la posibilidad que esta nueva herramienta ofrecía para la realización de un antiguo proyecto revolucionario: el de las prácticas participativas, tanto en su versión social y política como en su versión artística. Muchos se apresuraron a sentenciar la refutación de las tesis de McLuhan sobre la aldea global para afirmar la posibilidad de una explosión de la diferencia y de la visibilidad de los discursos multicéntricos.

Lo que en los años sesenta habían comenzado a poner en práctica con medios pretecnológicos algunos creadores como Julio Cortázar o Italo Calvino en el ámbito de la literatura, Robert Filliou o Lygia Clark en el ámbito de las artes visuales, Augusto Boal o Armand Gatti en el ámbito del teatro y Steve Paxton o Yvone Rainer en el ámbito de la danza, se ha convertido en una tendencia dominante que ha enfatizado bien la participación lúdica, bien la expresión multilateral con procedimientos muy diferentes.

En este contexto, la revolución digital en el cine ha permitido también imaginar y realizar proyectos que se suman a esta misma idea: la de la disolución de las fronteras entre emisor y receptor, entre realizador, actor y espectador. La tecnología hace posibles necesidades discursivas previas, pero al hacerlas posibles, transforma las posibilidades del discurso y abre nuevas problemáticas y necesidades.

Aunque se trata de un fenómeno generalizado, voy a centrarme en la cinematografía brasileña para analizar de qué modo estos planteamientos han transformado el entendimiento de las narrativas, así como han dado lugar a nuevos modos de relación entre lo lúdico y lo realista.

No cabe duda de que en la historia del arte brasileño son numerosos los antecedentes que han permitido un mayor desarrollo de este tipo de prácticas. Podríamos recordar, en primer lugar, las propuestas participativas de Lygia Clark y de Helio Oiticica. En el caso de Lygia Clark, por medio del énfasis en la construcción de objetos y situaciones que implican la participación efectiva del espectador/asistente; en

el caso de Helio Oiticica, mediante la utilización del modelo de la escuela de samba, que dio origen a la afirmación del tropicalismo.

Augusto Boal, por su parte, se empeñó en la construcción de un verdadero teatro popular, no dependiente de modelos coloniales, que le condujo a una exigencia máxima de “liberación del espectador”, hasta el punto de convertirlo en protagonista de la acción dramática.¹

Los artistas producen y los espectadores consumen; ésta es una visión netamente burguesa que hay que eliminar: los espectadores deben ser también productores. El verdadero artista popular es el que, además de saber producir arte, debe saber enseñar al pueblo a producirlo. Lo que debe ser popularizado no es el producto acabado, sino los medios de producción.²

Boal adaptaba a la práctica escénica muchas de las ideas formulada por Paulo Freire en su *Pedagogía del oprimido* (1968). Exiliado tras el golpe militar de 1964, Freire defendió la función de la pedagogía como proceso revolucionario: la comprensión de la situación concreta de opresión es la primera condición para la liberación de los oprimidos, y es a ella, mediante la concepción problematizadora de la realidad y la superación de la contradicción opresor-oprimido a la que se dirige el esfuerzo pedagógico. Contrario a lo que denominaba educación “bancaria” (basada en depositar en el educando-objeto los conocimientos que son propiedad del educador-sujeto), Freire proponía un método dialógico, basado en la igualdad y en el intercambio, y no tanto en la transferencia unilateral de conocimiento. Se trataba en primer lugar de que los oprimidos asumieran su derecho a no permanecer en silencio, a tomar la palabra, a hablar y, consecuentemente, a actuar.

Los oprimidos, acomodados y adaptados [...] sufren una dualidad que se instala en la “interioridad” de su ser. [...] Entre seguir prescripciones o tener opciones. Entre ser espectadores o actores. Entre actuar o tener la ilusión de que actúan en la acción de los opresores. Entre decir la palabra o no tener voz, castrados en su poder de crear y recrear, en su poder de transformar el mundo.³

Al hacer suyas las ideas de Freire, Boal relativizó la ambición revolucionaria del método pedagógico, pero contribuyó a una importante reflexión sobre la práctica escénica en el ámbito iberoamericano. Su discurso era coincidente con el de los impulsores del Cinema Novo brasileño, quienes, en sintonía con el nuevo cine latinoamericano de final de los cincuenta y principios de los sesenta, protagonizaron un

retorno a lo real y una tentativa de devolver los instrumentos de producción simbólica a las clases populares mediante el traslado efectivo a los escenarios de la pobreza o la injusticia (la favela, el sertão), la incorporación de modos neorrealistas en el tratamiento de los actores y no actores y el aligeramiento de los medios de producción. No podemos dejar pasar por alto la atención a formas participativas de socialización, como el carnaval o la samba, tan importantes en la construcción de la práctica artística de Oiticica, y tan presente en la cinematografía brasileña de los sesenta desde *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos.

¿De qué modo se actualizan estas prácticas en la cinematografía contemporánea?

El cine relacional

Lygia Clark concibió su creación artística como la producción de objetos que permitieran la generación de experiencias sensibles diferentes, relaciones concretas de grupo o la comprensión del propio cuerpo y de la memoria corporal. El arte desempeñaba entonces una función instrumental: podía ser utilizado por el espectador/actor para modificar su relación con el entorno, con su propio cuerpo o con los demás. Aunque en la última fase de su creación los objetos relacionales tenían una finalidad cuasi-terapéutica y, podríamos decir, introspectiva, lo que interesa subrayar del modelo Clark es, por una parte, el desplazamiento de la creación a quien la utiliza y, por otra, la posibilidad del arte de constituir agrupaciones reales temporales de las cuales surgen nuevas experiencias de la realidad.

La utilización del cine como instrumento relacional ha estado vinculada tradicionalmente al género documental. En los últimos años algunas propuestas pusieron evidencia la potencialidad relacional de la cámara y el proceso de producción cinematográfica en su conjunto. Baste pensar en *Monos como Becky*, de Joaquín Jordá y el modo en que el teatro, por una parte, y el cine, en paralelo, sirven para la articulación de un grupo que, por una parte, reconstruye la figura del psiquiatra Egas Moniz y, por otra, se representa a sí mismo y se construye a sí mismo proponiendo como derivado una reflexión sobre la práctica psiquiátrica contemporánea.

En *Cabra marcado para morir* (1981), Eduardo Coutinho utilizaba los fragmentos rescatados de su propia película inacabada de 1964 para proponer un reencuentro con los actores que habían participado en ella, habitantes de la región de Galilea. En sucesivas secuencias, podemos asistir como espectadores al momento en

que esos actores asisten a la proyección de esas secuencias que les muestran veinte años atrás. La película de los sesenta detona una relación efectiva en los años ochenta.

Entre las técnicas de *liberación* propuestas por Freire y reinterpretadas por Boal, figuraban las basadas en entregar a los miembros de una colectividad instrumentos para la expresión o la autorrepresentación: un texto, una máscara, una cámara de fotos. El instrumento debería permitir la expresión de un discurso con voz propia, en primera persona.

Este ejercicio fue repetido cuarenta años después por Paulo Sacramento, para la realización de *O prisionero da grade de ferro*. Un taller de vídeo en la Casa de Detención de Sao Paulo, más conocida como Carandiru, permite el rodaje de secuencias inaccesibles a un documentalista.

En 1992 una represión policial había causado 111 muertos en ese centro. Las imágenes del documental fueron captadas durante siete meses, un año antes de la clausura definitiva y demolición de la prisión. La película comienza con una secuencia en reversa de la implosión de los edificios que componían el complejo. Y a partir de ahí se alternan las filmaciones de los internos, llamados “reeducandos” (nada más lejos de la concepción pedagógica de Freire) con las captadas por el equipo en sucesivas visitas a la prisión. A veces, el hilo conductor lo aporta uno de los cámaras; en ocasiones, un personaje; aunque mayoritariamente se opta por un ordenamiento temático. Así, vamos descubriendo distintos aspectos de la vida en prisión: las celdas comunes cuyos escasos accesorios subrayan aún más la alienación de los internos (televisión, imágenes de cómic, póster deportivos o de mujeres desnudas...), el sector de los artesanos, el pabellón de los artistas, el gimnasio “Academia Pernambuco”, la capoeira, el fútbol, la tienda de la prisión (en la que se vende ropa, cigarrillos y pequeños objetos de uso común), los graffitis, los tatuajes, los espacios religiosos (el de los evangelistas, el de la santería y el de los satánicos), la convivencia con las ratas, la limpieza general, las aglomeraciones durante el día de visita, las fotos obscenas de Nal y las instantáneas de acuchillamientos, el corredor de los travestis (*La calle de las flores*), el mundo del alcohol y de la droga (la destilería clandestina, la marihuana, la distribución de papelinas de maconha y crack), la violencia (las facas), las celdas de castigo, la música (el concierto de Mr Pequeño). Hacia el final de la película se registra el anochecer, la soledad implacable de la noche, el amanecer, el desayuno. Y a continuación el testimonio de los exdirectores de la prisión, la inauguración de las nuevas instalaciones.

Lo que más impacta es la sordidez. Estos hombres son supervivientes de un castigo, de un maltrato que les ha arrancado un trozo de humanidad. Ese maltrato es la experiencia de la violencia, de la degradación física y de la soledad. A diferencia de otros tratamientos ficcionales (como *Carandiru* de Héctor Babenco, 2004). No hay personajes con los que resulte fácil identificarse. En todo caso, los cámaras del principio. Pero ni siquiera éstos son simpáticos. Son seres que se saben excluidos y a los que instintivamente excluimos. Apenas hay historias del tiempo pasado: todo es presente, todo es anhelo por salir y conciencia de que va a ser muy difícil salir. La graduación temática del documental convierte la película en un viaje de la cotidianidad al infierno, que todos los entrevistados van anunciando en sus intervenciones. En los testimonios de todos los internos se insiste en el sufrimiento y en la soledad. Así empieza Celso, el primer interno que se ve, aún entre los títulos de crédito. Al inicio de la película, los internos que han participado en el rodaje se presentan de frente a la cámara, diciendo nombre, su ubicación y su expediente. Al final, se repiten los primeros planos de los participantes, aunque privados de número. Sus nombres aparecen sobreimpresos.

Este es el objetivo de la película: dar a los internos la posibilidad de hablar para que pasen de objeto a sujeto. De manera simbólica. Pues en su realidad cotidiana, poca esperanza se atisba.⁴

La vida según los otros

El segundo referente de los sesenta es el de las prácticas participativas, publicitadas por Augusto Boal, pero muy presentes en las artes latinoamericanas de los sesenta. Se trataba en este caso de hacer partícipe al espectador de la construcción misma de la pieza desde un punto de vista ideológico. Para ello Boal ideó diferentes técnicas de composición de lo que él denominó “teatro discurso”: “teatro invisible”, “teatro fotonovela”, “quiebra de la representación”, “teatro-mito”, “teatro-juicio”, “rituales y máscaras”, formas todas ellas que permitían a un colectivo *utilizar* los recursos teatrales para plantear temas de debate o para ensayar acciones de intervención.⁵

Para que se entienda esta *Poética del oprimido* es necesario tener presente su principal objetivo: transformar al pueblo, “espectador”, ser pasivo, en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática. [...] Lo que propone la

poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio -en resumen, se entrena para la acción real. En este caso puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un “ensayo” de la revolución. El espectador liberado, un hombre íntegro, se lanza a una acción. No importa que sea ficticia: importa que sea una acción! ⁶

Se trataba de extender los procedimientos de las dramaturgias colectivas, que convertían a todos los integrantes del grupo en autores, a la totalidad de los participantes en un acto o experiencia escénica.

Una aplicación de las técnicas de dramaturgia colectiva desarrolladas por los colectivos latinoamericanos de los sesenta la encontramos en la película que Eduardo Coutinho documenta en *Cabra marcado para morrer* (1981). Ahí se incluye una secuencia que, según el narrador nos cuenta, fue compuesta mediante improvisaciones a partir de las opiniones formuladas por los participantes en la película, todos ellos actores no profesionales. (37.00-39.00)

La dramaturgia colectiva había servido a Boal para formular su protesta al golpe militar de 1964, cuya deriva finalmente le llevaría al exilio. Boal invitó a un conjunto de personas conocidas por su actividad pública a que explicaran en escena su situación, el acoso policial sufrido y formularan sus opiniones sobre la situación política de Brasil. Como tal proyecto no pudo llevarse a cabo, sustituyó a los invitados públicos por cantantes (Joao do Vale, Ze Keti y Nara Leao, sustituida después por Maria Bethânia), que sí aceptaron cantar sus vidas y sus opiniones en un espectáculo de resistencia llamado *Opinião*. Este espectáculo abrió la vía a la serie de musicales, realizados en colaboración con Edu Lobo, Caetano Veloso y Gilberto Gil entre otros, que actualizaron la fórmula del teatro didáctico musical brechtiano y supusieron un paso adelante en la búsqueda de la interacción con el espectador.

Algunos fragmentos del espectáculo *Opinião* (1964) de Boal se pueden ver en la película *O Desafio* (1965) de Paulo César Saraceni. *O Desafio* es un drama cerrado, opresivo, protagonizado por dos amantes cuyo comportamiento muestra la inacción de la burguesía frente a la situación política.⁷ Sólo la música, despreciada por el protagonista, constituye una válvula de escape en esta película obsesiva. La música, que aparece en directo en la pieza de Boal, pero que recorre toda la película, en contraste

con la frialdad decadente de los burgueses. Por medio de ella entra la esperanza, pues apenas se muestran imágenes de trabajadores o de las clases populares.

Dos años más tarde, Arnaldo Jabor firmó una película llamada *Opinião publica* (1967). Como *O Desafio*, el objetivo era retratar la pasividad y la incompetencia de la burguesía brasileña, especialmente de la burguesía carioca. Aunque la metodología utilizada fue diversa: Jabor recurrió al formato documental, un documental que hiciera hablar a representantes de ese colectivo sobre el que se quería indagar. El resultado, registro de conversaciones, entrevistas, secuencias de un café concierto con tablao flamenco incluido, un domingo en la playa, testimonios recogidos en las calles sobre cuestiones económicas, morales, raramente políticas, secuencias de fanatismo religioso... Al inicio de la película una voz en off exponía:

La película que van a ver fue rodada en Rio de Janeiro. Todo lo que verán es absolutamente verdadero. La cámara captó los hechos en el momento en que acontecían. No hay actores en esta película: veremos aquí las personas reales en sus vidas reales; nuestros amigos, vecinos, contemporáneos, nosotros, los habitantes comunes de una ciudad de América Latina. Nosotros, los hombres de la clase media, la clase que los altos poderes del país acostumbran llamar “la opinión pública”.

Los límites del cine verdad se muestran ya en la primera secuencia, cuando un grupo de chicos de Copacabana son invitados a hablar sobre el futuro. El sonido es muy deficiente, pero más aún la “actuación” muy forzada de los chicos, incapaces de mantener ante la cámara una actuación natural.⁸

Si comparamos *Opinião publica*, de Arnaldo Jabor, con documentales recientes que practican la misma metodología, es decir, la cesión de la voz, encontramos algunas diferencias importantes.

1. En primer lugar, encontramos una distancia política: la clase media ya no es protagonista, o ya no es objeto de interés. O bien se trata de una clase media degradada, venida a menos, como la que vemos y, sobre todo, escuchamos, en *Edificio Máster*, de Eduardo Coutinho, o bien se busca la interlocución de los sin voz. En este último caso, resulta interesante el documental que da título a esta ponencia, *Fala tu*, que retrata a tres raperos cariocas tras una destilación de lo que en principio había surgido como un proyecto documental sobre el rap en Brasil. A diferencia de *Edificio Máster*, donde la investigación coincide con la filmación y por tanto la demora es la del propio equipo de rodaje, en *Fala tu*, la investigación es previa y da lugar a una selección de los

protagonistas, a quienes se sigue entonces de manera exhaustiva para poder penetrar en su vida privada. Uno de los personajes de *Fala tu*, Macarrón, asegura que prefiere la vida en la favela, más humana y menos solitaria que la vida en los apartamentos. En cierto modo, *Fala tu* es una respuesta a la soledad melancólica de los habitantes de la colmena *Master*. Y aunque el final de la película no disfraza la dura realidad de la que emana el rap, los personajes transmiten sin duda una energía mucho más positiva. En cualquier caso, no hay una mirada política; no se espera de los retratados mayor responsabilidad que la asumida por quien retrata, no hay juicios críticos y, paralelamente, tampoco hay grandes proyectos. Lo político se disuelve en lo social.

2. La comparación entre el “cinema verité” ensayado en *Opinião* y el acompañamiento de los protagonistas de *Fala tu* muestra claramente la distancia entre la relación extraña con la cámara de los jóvenes de los sesenta y la familiaridad con la misma y la noción de espectacularidad social contemporánea. La cámara, por muy liviana que fuera aquella de *Opinião* forzaba situaciones de teatralidad, que Rocha con una voluntad estilística explícita, llevó al extremo en sus ficciones. Es decir, al enfrentarse a la cámara simplemente para decir lo que *realmente* piensan, los momentáneos actores debían “ponerse en situación”, imaginaban la existencia de un decorado teatral, de un público enfrente, y adoptaban una gestualidad y una entonación propias del teatro, del teatro más tradicional, es decir, del teatro decimonónico, aquel que imponía la perspectiva central y obligaba a los actores a mirarse de lado para nunca dar la espalda al espectador. Esto es así incluso cuando la cámara gira en torno al grupo o a la persona, propiciando un tipo de especialidad teatral diferente.

En cambio, cuarenta años después, a los protagonistas de *Fala tu* la presencia de la cámara no les conduce a una disposición teatral, se diría que se enfrentan naturalmente a la cámara. Lo que se pone en evidencia es la teatralidad social misma, no la teatralidad construida, fingida, impostada, sino la teatralidad propia del juego social, así como el drama de cada una de las vidas.

En *Edifício Máster*, los entrevistados se autorrepresentan sin apenas pudor, mostrando su dimensión más humana, más sensible, como si esa ventana que de pronto se abre en el interior de sus domicilios les permitiera mostrar al mundo aquello que secretamente han deseado mostrar en la soledad de sus habitáculos: quieren que les conozcan para que les quieran, para que les consuelen, para que les animen. La primera mujer a la que se entrevista habla muy rápido: cuenta todo lo que ha visto durante el tiempo que ha vivido en el edificio. Y su relato es como un índice de las ficciones que

posteriormente se van a desarrollar en los sucesivos relatos. Existe una fuerte carga dramática en todos ellos: los vecinos tienden a autorrepresentarse como actores de un drama que es su vida. Y ese drama aparece jalonado por actuaciones: son muchos los que cantan, y todos los que conciben su apartamento como un pequeño escenario. La cámara fuerza la aparición de la verdad que cada uno esconde, todos son sinceros, y para todos la sinceridad va asociada a la exposición de lo verdaderamente importante: los sentimientos, el amor, la soledad, el miedo...

Ese ejercicio de autorrepresentación no es tan fuerte en el caso de *Fala tu*, ya que la cámara no les busca en el interior de sus casas, sino que les acompaña (incluso a veces con objetivo telescópico) en el espacio público y, por tanto, tienen más tiempo, no necesitan concentrar su identidad en una representación de minutos, pueden esperar que vaya apareciendo. Aunque en sus declaraciones, en sus comportamientos y, sobre todo, en el montaje de Marcia Waltz, queda clara la opción por el drama, por presentar los elementos dramáticos de cada una de las vidas.

En ambos casos estamos muy lejos de la sobreactuación espontánea en los sesenta. Pero ¿realmente se ha evitado la representación? Más bien no, lo que ha ocurrido es una naturalización de la misma condicionada por los modos de actuación propios de la televisión, por otra parte atravesada en los últimos años por los “reality” y la aparición de una nueva teatralidad de lo real televisiva. Cuando uno de los personajes, Toghun, visita a su padre, enfermo terminal en el hospital, el viejo sonríe y el hijo le anima: “tú siempre has querido salir en la televisión”. Y en el epílogo, cuando se informa de la muerte del viejo y también de la muerte de la mujer de Macarrón al dar a luz un hijo que ella no quería, la madre (abuela) le dice al realizador: “Si usted hubiera filmado el parto, ahora sabríamos lo que realmente pasó”.

¿Lo sabríamos? La filmación ayudaría a indagar la verdad. Pero su esclarecimiento dependería del montaje, del modo de presentación y del análisis de la misma. En paralelo, lo que ofrece el documental ¿es la verdad sobre la vida de los otros? ¿O es más bien una representación, y por tanto una condensación dramática, de la vida de los otros? Sin embargo, ¿no es cierto que en nuestra vida tratamos una y otra vez, incluso sin cámaras, de ser protagonistas de representación teatral o de una ficción dramática?

Falsos actores / testigos parciales

La reflexión sobre el dramatismo y/o la teatralidad del comportamiento social se cruza con la crítica del abuso de los media como depositarios de una verdad que, no por cuestionada, deja de ser eficaz en la construcción del imaginario social y político. Por más que los ciudadanos sean capaces de mirar con escepticismo lo que los medios presentan como verdad, no por ello esa verdad crea las bases para la construcción del espacio dramático colectivo.

Todas estas cuestiones están presentes de un modo central en el documental de José Padilha *Ómnibus 174*, un trabajo de investigación que utiliza abundante material de archivo: el de las televisiones que cubrieron en directo el secuestro de un autobús urbano por parte de un “niño de la calle” y su dramática resolución, con la muerte de una rehén y del secuestrador, asfixiado por la policía mientras lo llevaban en un coche a comisaría.

La película comienza con una vista aérea y con voces en off de los niños de la calle, lo que muestra la voluntad de situar el incidente en un contexto mucho más amplio. La cámara planea sobre la ciudad como un ser externo y objetivo, capaz de escuchar las voces que cotidianamente no se escuchan y de ver aquello que cotidianamente no se ve. Hay una provocación en este inicio sobre la superioridad del cine respecto tanto a la experiencia cotidiana como a la cotidianidad televisiva. ¿Realmente es así? Lo es solo en cuanto el cine muestra sus propios mecanismos de manipulación. El mecanismo que se anuncia al principio es solo relativamente cierto: se pretende dar voz a los protagonistas del evento, a los policías, a las rehenes y al asaltante. Pero el asaltante, Sandro, está muerto y sólo puede hacerse visible y audible por medio de testimonios de quienes le conocieron, y quienes le conocieron son personas que habitan los márgenes. Pronto se descubre el punto de vista moral de la película. Los hechos mismos lo muestran. Y lo confirman las opiniones de los expertos (Yvone Becerra, la trabajadora social; Soares, el profesor...): Sandro fue víctima de un trauma infantil (la muerte violenta de su madre durante un asalto a su tienda) y del contexto de violencia permanente de una sociedad incapaz de dar respuesta al problema de la infancia y la juventud desarraigadas.

a) Cine contra televisión. Es uno de los argumentos recurrentes del documental. El cine desmonta las imágenes obvias de la televisión. Cuando la reacción que la televisión provoca es la de linchar al secuestrador, la que el cineasta provoca es casi la

de protegerlo. Lo provocador de la película es precisamente esa identificación tan fuerte con Sandro, ese perdón que incluso le dan sus rehenes. En cambio, hay poca compasión hacia las víctimas del secuestro: como el capitán de policía advierte, en cualquier situación de este tipo, se cuenta con víctimas. Las víctimas no tienen importancia porque no tienen relevancia social (ni espectacular). En cambio sí tiene relevancia social el agresor y sí la tiene la policía. Ambos son los protagonistas del suceso. El entierro de la chica muerta convoca a mucha más gente que el entierro de Sandro, pero en la ficción documental cinematográfica, apenas tiene relevancia: cuando muere, desaparece en brazos de un bombero; las cámaras, en cambio, persiguen al secuestrador.

Las víctimas, en efecto, deben ganarse su papel protagonista. Y sólo una de ellas lo consigue: la que intima al final con el agresor. Es, paradójicamente, la última en aparecer. Es el personaje más importante, la única que se gana su derecho a ser protagonista de la película por sí misma. El resto son personajes por distintas razones: Sandro porque buscó salir en la televisión, los policías porque es su trabajo, las rehenes porque estaban ahí.

El cine da voz a aquellos a quienes la televisión se la niega. ¿Por qué? Por una economía de tiempo. El cine devuelve la visibilidad a quienes son invisibles. Sandro habla después de muerto. La película completa aquello que Sandro quiso realizar, por eso se alía con la única rehén que comprende que debe seguir el juego, debe entrar en el juego de la representación y por medio del juego recuperar la realidad.

El método que Padilha siguió para obtener los testimonios de las víctimas es el de ponerles frente a la pantalla con las imágenes de televisión. Es el mismo procedimiento que siguió Coutinho para hacer hablar diecisiete años después a los actores de *Cabra para morrer*: frente a la pantalla, los protagonistas se identifican consigo mismos, repiten la situación del pasado, se citan, se “doblan”. Su identificación con el pasado provoca, paradójicamente, un efecto de extrañamiento que Coutinho y Padilha rentabilizan.

b) Teatro y realidad. Sandro tiene conciencia de ser un personaje, de estar siendo filmado. Actúa como un actor y como un director de escena. Padilla no descubre esta teatralidad hasta bien avanzada la película. Durante la primera mitad la usa en propio beneficio del dramatismo de su película. La conciencia de estar actuando para las cámaras se hace visible cuando una de las rehenes escribe con su pintalabios sobre el parabrisas del autobús un texto que le dicta Sandro: lo hace al revés, para que se lea correctamente desde fuera, es decir, desde la pantalla. Afecta al comportamiento de los

policías, condicionados en su intervención por la retransmisión en directo. Y sobre todo al protagonista, que en varias ocasiones alude a su condición de protagonista de una película, pero que sólo en la segunda parte se descubre como director de una especie de actuación organizada. En un momento dado, Sandro cumple su amenaza y dispara en la cabeza a una de las rehenes, que cae al suelo. Sorprendentemente, la policía no actúa. Padilha permite que durante unos minutos los espectadores de la película compartan la emoción de los espectadores de la televisión en directo. Pero poco después el testimonio de un policía ayuda a comprender lo que ocurrió: Sandro organizó una escenificación y pidió a las demás rehenes que chillaran como si efectivamente hubiera matado a su compañera. Una de ellas, a la que Sandro ahora amenaza, grita y llora; afectada por la histeria, asegura que su compañera está muerta y que está sangrando abundantemente. Y lo hace con una verosimilitud imposible de aprender en una escuela de teatro. Pero es teatro. Un teatro de lo real: ella misma asegura que realmente no sabía si estaba actuando o no en ese momento.

El secuestro no se habría resuelto de esa manera si no hubiera habido cámaras de televisión: es muy probable que el chico no hubiera matado a ninguna rehén y también que un francotirador hubiera acabado con su vida mucho antes. Pero la presencia de las cámaras condicionó la resolución y lo convirtió en un acontecimiento dramático. Durante la ejecución del drama, Sandro definió públicamente su identidad, desempeñó el papel que la sociedad le había asignado. Representaba su papel social. La televisión contribuiría a simplificar la asignación de roles en el teatro de lo social, y la voluntad de Padilha consistiría más bien en buscar la voz de los actores, y no la de los personajes. Pero en el teatro de lo social, separar la voz del actor de la voz del personaje es una tarea casi imposible, mucho más en una época en que la conciencia de vivir una doble realidad, la de la cotidianidad física y la de la cotidianidad audiovisual, nos ha impregnado por completo.

La escucha del realizador

Podríamos también formular esta cuestión del siguiente modo: en contraste con la reducción del discurso a imagen propia de las noticias de televisión, la tarea que se asignan numerosos realizadores es la de recuperar la escucha de los otros liberándolos de la tiranía de la imagen (*A margem da imagem*). En efecto, si la televisión no cuenta la vida de Sandro es en parte porque carece de imágenes, las imágenes deben ser

reconstruidas mediante la voz. Pero esa reconstrucción exige una renuncia por parte del director cinematográfico, y exige también un tiempo diverso. ¿Se alcanza así la verdad? Nunca, pero se alcanza al menos, la conciencia de la complejidad.

Esta película plantea una cuestión moral: se construye una espectacularidad gracias a participación de actores forzosos. Son actores forzosos, y no voluntarios, porque es su condición de extrema marginalidad lo que les lleva a querer ser visibles a toda costa, y es por ello por lo que se lanzan a la acción o bien están dispuestos, en otros casos, al registro. Es cierto que se trata de una espectacularidad crítica, sometida a extrañamiento. Pero ¿no deja de constituir una instrumentalización de la miseria?

Esta es la pregunta que subyace al trabajo de Evaldo Mocarzel y que se exponía de forma explícita en *A margem da imagem* (2003). Este documental sobre la vida de los sin techo en las calles de Sao Paulo plantea en una doble lectura la problemática de cotidiana de estas personas, pero también la instrumentalización mediática o estética de la miseria (en la que en cierto modo cae el trabajo de Padilha). Para ello, Mocarzel introduce en el interior de su película el proceso de rodaje del documental: el pago de los honorarios, la firma del contrato de imagen, las discusiones sobre la legitimidad de los artistas o documentalistas para apropiarse de la imagen de la miseria o el dolor cotidiano de los otros. La contradicción es explicitada por uno de los retratados en la película, quien apuntando hacia el director advierte: “Amanhã, se eu bater na sua porta pedindo alguma coisa, você não vai me receber. Só hoje. Amanhã não recebe mais”.

Para evitar esa instrumentalización, Mocarzel intenta borrar la diferencia entre el yo (realizador) y el ellos (objeto de filmación). Y el procedimiento más claro es hacer de algún modo partícipes a los actores del proceso de montaje. Mocarzel muestra a los protagonistas las imágenes filmadas, les pide su opinión, recoge nuevamente sus testimonios. No ya, como Padilha, para fortalecer su discurso, sino más bien en la dirección de Coutinho, para someter a crítica el poder del mismo. El realizador se esfuerza en escuchar, el suyo es un ejercicio que se reencuentra con el del pedagogo dialogante de Paulo Freire, y que comienza en la problematización autorreflexiva del propio trabajo documental, una tarea que Mocarzel continuaría en *Mensageiras da luz, parteiras da Amazonia* (2003) y en *Jardim Ângela* (2007)

Sandra Kogut se había enfrentado a la necesidad de esta problematización a partir de una experiencia muy diferente: el rodaje de su cortometraje documental *Adieu Monde ou l'histoire de Pierre et Claire* (1997). En este caso no se planteaba una cuestión moral sobre la apropiación de la cotidianidad de los otros, sino más bien el

contrario: una conciencia extrema de la autorrepresentación que hacía igualmente imposible el diálogo. Los habitantes de un pueblo remoto de los Pirineos, acostumbrados a las cámaras de etnógrafos, reporteros televisivos y probablemente de unos cuantos discípulos indirectos de Jean Rouch, se revelaban como actores experimentados en representarse a sí mismos y conocedores de los trucos de la filmación daban indicaciones a la realizadora sobre qué filmar y la instruían sobre cómo hacerlo. Ante la imposibilidad de filmar la espontaneidad, Kogut decidió filmar la metaficción y propuso entonces a los vecinos la historia de Pierre y Clarín como un objeto relacional: las versiones e interpretaciones que ellos daban de la historia servían para conocer mejor a cada uno de los vecinos más allá del personaje que cada cual había asumido. Al final del documental, uno de los vecinos, entrega un guión a la realizadora y le dice: “Si hubiera venido a verme al principio no habría desperdiciado su tiempo y su película. Es la historia de Pierrine y Claire.” Un vecino imagina que Pierre y Claire viajaron a Brasil y tuvieron una hijita, que es la realizadora. Otro vecino sostiene que la ficción es la realidad y viceversa. Y un pastor, el más huraño, muestra su dedo herido y afirma: ésta es verdadera, no fue preparada para la película. Algunas cosas son falsas y otras verdades: hace falta de todo para hacer un mundo. Una vez más, la ficción debía ser introducida para limpiar, hasta donde fuera posible, la teatralidad potenciada en este caso por la inflación documentalista: la ficción sirve para recuperar lo real en un vecindario acostumbrado a la actuación. Les devuelve su condición de espectadores para hacerles ser nuevamente personas y ya no actores impostados. Y de ese modo recuperar la escucha.

La escucha se convirtió en la situación básica en su largo *Um passaporte húngaro* (2002), que comienza con una secuencia sin desarrollo visual: una conversación telefónica entre la propia realizadora y una funcionaria del consulado de Hungría en Sao Paolo, a la que consulta sobre el derecho de la nieta de un húngaro a obtener un pasaporte de esa nacionalidad. El punto de partida narrativo viene dado así mediante la voz. Y en efecto, la voz tiene mucho mayor protagonismo que la imagen en la búsqueda de una identidad asentada en la memoria de personas muy diversas.

Un passaporte húngaro es un documental performativo, un viaje en busca de la identidad de la propia realizadora, presente nunca en imagen, pero sí en el movimiento de la cámara manipulada por ella. Sin embargo, lo que comienza como un documental performativo se muestra además como un encuentro permanente: la reacción de las personas a su búsqueda es más importante que la búsqueda misma del pasaporte. Y la

realizadora se empeña en conseguir una relación muy humana, incluso con aquellas cuyo trabajo es absolutamente burocrático.⁹

El carácter performativo del documental, la decisión de renunciar al equipo y de implicarse ella misma, casi siempre en solitario, en los encuentros, permitió un nivel de escucha que corrigió notablemente la tendencia a la escenificación. Al ser preguntada por la asombrosa espontaneidad de las personas que aparecen en el documental, Kogut reconoció que tenía que ver con el uso de la cámara, como una extensión casi invisible del propio realizador, como una pluma, como la pluma del escritor o del periodista más que con el aparato del cineasta. Pero al mismo tiempo advierte: “La espontaneidad es un mito. La clave del trabajo está en ser invisible. No es que la espontaneidad no exista, pero da mucho trabajo conseguirla.”

Es decir, el registro de la voz de los otros no es un acto simple. Para Sandra Kogut, el modo de hacer la cámara transparente “es hacerla lo más evidente posible. Cuanto más presente está la cámara más fácil es tratar con ella. Todo es una cuestión de puesta en escena. Lo que resulta es la verdad de esa película, de esa situación. Cada película debe buscar su propia verdad.”

El espectador como actor

En *Adieu Monde*, el carnicero explica a la cámara y a un vecino su concepción de la “narrativa del salchichón”. En cierto modo, es una denominación alternativa a la de “narrativa del espectador”. Se trata de introducir todos los fragmentos aportados por cada espectador o testigo, todas las interpretaciones, todas las miradas, y comprimirlas en una piel de tripa. El resultado es una narrativa fragmentada, pero aparentemente coherente y muy eficaz.

Y ello asumiendo que el discurso de cada uno y de todos no es sincero si por sinceridad entendemos algo alejado de la mezcla a la que estamos abocados y que en el contexto de la cultura brasileña resulta intrínseca, pues forma parte de esa identidad que en su momento Gilberto Freire contribuyera a definir en su libro fundacional *Casa grande e senzala*. La mezcla identitaria es coherente con una superposición de *autenticidad* subjetiva y *enmascaramiento* social. Una superposición que hace posible el leer documentales como *O prisioneiro da grade de ferro*, *Edifício Master*, *Fala tu* o *Um Passaporte Húngaro* en términos de narrativa ficcional, y que a su vez permite descubrir elementos hiperrealistas o documentales en películas aparentemente tan

dramáticas y/o grotescas como *Amarelo Manga*, de Claudio de Assís o *Os 12 Trabalhos*, de Ricardo Elías. En ambos casos, una cierta narrativa del espectador es aplicada, una cierta conversión de personajes anónimos en actores involuntarios condicionan la construcción dramática en términos de fragmentación y discontinuidades. El final de *Amarelo Manga*, cuando la chica mojigata decide hablar y convertirse en actuante al teñirse el pelo de amarillo, se produce el fin de la mirada monopolizada por el realizador y la apertura hacia una mirada abierta, la que anuncia en el recorrido que lleva a la peluquería y en el que se cuelan fragmentos aparentemente brutos de la realidad de Recife.

En el ámbito de la videocreación, esta narrativa del espectador ha llevado a su extremo la inversión de la relación tradicional entre actor y espectador. Así, en contraste con la imagen de los espectadores en contraplano que podíamos ver, por ejemplo, en el teatro de *O Desafio* o en el cine de *Cabra marcado para morrer*, en *Fora de campo*, de Claudia y Valeria Valenzuela, los espectadores están en plano y actúan, repitiendo la actuación que unos minutos antes acaba de realizar Claudia ante ellos.

La narrativa del espectador no es del mismo tipo que las narrativas posmodernas de la fragmentación. Entonces se trataba de mostrar la complejidad de la realidad para un individuo, poner en evidencia la incapacidad del individuo para procesar el flujo de informaciones, percepciones y sentimientos que constituyen su realidad y alcanzar así una visión coherente o la formulación de un relato clásico. Ahora, esa fragmentación proviene del reconocimiento de la complejidad de cada individuo en su condición de actor y en su condición de espectador y de la conciencia de la colectividad como único sujeto posible de conocimiento y de acción. Si las narrativas de la complejidad posmodernas disminuían la responsabilidad subjetiva del individuo, las narrativas del espectador proponen una devolución de subjetividad, basada en un respeto hacia cada uno de los individuos que actúa, que escucha o que contempla, y asigna a cada uno la capacidad y el derecho de hablar.

Se produce así un traslado de la mirada del realizador al espectador, a un espectador que ciertamente es incluido en la película y por tanto reintegrado en la mirada global del realizador. Pero esta mirada es ya una mirada compleja, que impone un determinado tipo de narrativa fragmentaria y que abre las grietas para que el espectador real, el del cine o el del DVD, elabore con mayor necesidad su propio discurso.

“Habla tú”: narrativas del espectador en el cine brasileño actual

La rápida implantación de la tecnología digital ha permitido en los últimos años una transformación del concepto y de la inscripción social del cine documental en el ámbito de los discursos contemporáneos. En Brasil, el auge de los nuevos modos documentales se apoya en una rica tradición que apostó por la “participación” (artes visuales, teatro, cine, política) y da lugar a propuestas narrativas que no crean ni registran, sino que proponen una nueva realidad construida en el diálogo, la relación o la actuación de quienes en muchos casos han sido hasta ahora concebidos como meros espectadores. Recuperando algunos modelos del “cinema novo”, se estudiará el desarrollo de estas narrativas en obras recientes y el tránsito de las mismas del documental a la ficción y a la videocreación.

¹ Me interesan todas las formas de teatro que liberan al espectador. Que lo hacen protagonista de la acción dramática y, como tal, le permiten intentar soluciones para su liberación. (TO, 227)

² Boal, *Técnicas latinoamericanas*, 118

³ Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido* (1968), Paidós, Buenos Aires, 2002, p. 42

⁴ Sobre *O prisionero da grade de ferro* (2003) y *Aparte* (2003). No se trata sólo de una cuestión de tecnología, pero la tecnología cuenta [...]: lo que en otro momento el cine expresó mediante la textura de su imagen fotográfica, se sustituye ahora por lo que puede revelarse a través de la espontaneidad e intimidad del registro. [...] La tecnología va detrás de la narrativa. A lo que se aspira es a realizar una película polifónica. No exactamente compartir la realización de una película con los presidiarios, pues, en definitiva, la decisión final de ordenar las imágenes e, incluso antes, la decisión de cómo filmar, fueron del director. Y el director en el presido actúa, por un lado, lo más abierto posible a lo que ofrece el fragmento de realidad que está documentando, y, por otro, lo más cerrado posible en el punto de vista de los presos: el yo/realizador de *O prisionero da grade de ferro* toma a cada uno de los presos como su yo/otro. [...] Lo que los presos filman revela la prisión como un microcosmos de la sociedad del lado de fuera. Y, de este modo, los pasillos y celdas del presido no son muy diferentes de los pasillos y los minúsculos estudios del Edificio Master de Eduardo Coutinho, ni las historias contadas por los presos de Carandiru muy diferentes de las que cuentan los habitantes de los edificios de Copacabana (Avellar, p. 85)

⁵ Así como en la teoría de las piezas didácticas brechtianas el drama se convertía en un material de uso para un colectivo en el que no cabían los espectadores, en el que todos se convertían en participantes, también en la teoría del teatro del oprimido las diferentes técnicas de escenificación se ponían al servicio de la colectividad desprovistas de cualquier valor o pretensión estética. Sin embargo, como también ocurrió con las piezas didácticas, la práctica no siempre confirmó la teoría, y en algunos casos la participación inconsciente del espectador en la acción, no teatral pero sí artificialmente provocada, podía resultar contradictoria con las intenciones de activación del espectador.

⁶ Augusto Boal, *Teatro del oprimido I: teoría y práctica*, Nueva Imagen, México, 1980, p. 17

⁷ Filmada en blanco y negro, con tomas largas, la cámara en mano acosa a los personajes en primerísimos planos en busca de una respuesta que no obtiene y acentuando al mismo tiempo su perplejidad y la angustia por la opresión que sienten. Las secuencias consisten en largos diálogos, prácticamente sin acción y generalmente en espacios cerrados. Sólo escasas excepciones rompen el tono general dramático: los fragmentos del espectáculo *Opinio*, las secuencias del mercado, las secuencias de la fábrica. La acción la protagonizan dos amantes: una señora burguesa, mujer del director de una fábrica textil, Ada, y un joven periodista-escritor, que se angustia por la necesidad de hacer algo y por su impotencia de hacer nada. Al principio, ella parece animar al joven: para ella sus ideas revolucionarias deben dar lugar a un libro talentoso. Pero él está paralizado: cómo escribir un libro desde el individuo cuando lo necesario es escribir la colectividad para hacer posible la revolución. Al principio, la impotencia de él se encuentra con la insatisfacción de ella: su necesidad de realizarse. Pero cuando ella le hace una escena a su marido, quejándose de su hartazgo de la vida burguesa, del no hacer nada, de su improductividad, él le responde con dureza recordándole su responsabilidad como mujer del director de una fábrica. Ella se va aplacando. Sorprendentemente, no le echa en cara su infidelidad; simplemente que se deje influir por las ideas izquierdistas. Para él, el comportamiento de los jóvenes izquierdistas resulta incluso simpático. Siempre que no se mezclen con ellos. Ella parece aprender la lección. A partir de esta conversación, comienza la distancia de los amantes. El joven sale a la calle en busca de la realidad y su camino lleva a la cámara a recorrer el mercado en una toma breve de carácter documental. En paralelo, ella visita a su marido en la fábrica. También la cámara se adentra entonces en el mundo del trabajo y la mirada subjetiva muestra el agobio que produce el trabajo a la señora, que huye. La esterilidad de la izquierda intelectual queda puesta de manifiesto en la deriva del joven, en su conversación con el colega escritor, amargado, que defiende el sentido trágico de la vida y cuya mujer también angustiada e insatisfecha se ofrece al joven en presencia del marido. Éste la rechaza y sale. Es improbable que escriba un libro. Si lo escribe, es improbable que lo publique.

⁸ Sin embargo, los universitarios parecen más capaces de actuar con naturalidad ante la cámara. Ésta se sitúa en el exterior de un colegio, en el interior de la casa de un militar retirado, en el interior de un dormitorio de una chica acompañada por todas sus amigas. La cámara se queda con una de ellas que habla sobre su enamoramiento. La secuencia tiene paralelo en el discurso de una mujer mayor, entre bloques de edificios, que habla igualmente sobre el amor. El segundo límite queda marcado por la introducción de la voz en off. En contra de lo que se manifiesta al inicio, no se trata meramente de dejar hablar a los protagonistas, ya que el juicio sobre su comportamiento y su ideología no sólo se muestra en el montaje, sino también de forma explícita mediante la intervención recurrente del narrador-juez: “Lo que aflige a la clase media son los problemas comunes. Si le afligen especialmente es porque se considera inmune a los problemas. La clase media vive paralizada de media. Es una clase perpleja. No tiene valores creados históricamente. Son individuos solitarios. Son iguales pero se consideran diferentes. Viven absortos en el melodrama de su propia inseguridad. Absortos en medio de un país asolado por el hambre y la miseria.”

⁹ ...lo que vemos, lo que importa de verdad, no es Sandra: son las personas con las que conversa, los parientes, los funcionarios de la embajada y gente que, como ella, solicita un pasaporte húngaro. / El documental se basa en esas personas y en muchas otras despojadas de identidad, relegadas del cuadro húngaro, del cuadro europeo, a finales de la década de 1930, expatriadas con una letra K sellada en sus pasaportes. / Al reafirmar que “básicamente quería hablar sobre lo que somos porque elegimos serlo y sobre lo que somos queriéndolo o no”, Sandra define *Um passaporte húngaro* como una aventura sobre la construcción de una identidad, sobre el deseo de inventar raíces y de buscar raíces, una aventura que se realiza en el espacio particular en que la cuestión de la identidad se discute entre nosotros. / Allencar, 73.