

MANERAS DE ESCUCHAR EN UN MEDIO VISUAL

El movimiento documental en Brasil

La reciente prominencia de las películas documentales parece ser un fenómeno universal dentro del mundo del cine. Pero en cada país la especificidad de la experiencia histórico-nacional imprime necesariamente su propio carácter sobre la forma. En Brasil, el movimiento documentalista contemporáneo no puede entenderse sin hacer referencia a la politizada producción cinematográfica de principios de la década de 1960, un momento en que las técnicas del sonido directo estaban convirtiéndose en un mecanismo fundamental para el *cinéma vérité* de Jean Rouch o para el «cine directo» de Richard Leacock, Robert Drew y los hermanos Maysles. Para los directores brasileños de documentales, la captura sincronizada de imagen y sonido permitía la presencia de voces populares, principalmente de campesinos y trabajadores emigrantes, en un cine profundamente preocupado por las relaciones de poder y por las condiciones de vida de la gente¹. Ya a mediados de la década de 1950, las películas de Nelson Pereira dos Santos habían señalado el camino, siguiendo el ejemplo del neorrealismo italiano y haciendo películas en las calles.

Los directores pioneros del Cinema Novo de la década de 1960 –Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade y Carlos Diegues–, para los que Pereira dos Santos era un «padrino cultural», hablaron de incorporar los mecanismos de los documentales a las películas de ficción –para Rocha, todo lo que hacía falta era «una cámara y una idea»– además de realizar ellos mismos documentales. La necesidad de la transformación humana y social daba forma a la lógica estética de su obra, como muestran, por ejemplo, el documental de Linduarte Noronha, *Aruanda* (1959-1960), sobre la perspectiva de los descendientes de esclavos en Paraíba, o *Maioria absoluta* (1964), de Leo Hirszman, sobre el analfabetismo entre los campesinos y la explotación laboral en el campo brasileño. Los jóvenes directores del Centro Popular de Cultura, incluyendo a Eduardo Coutinho, desarrollaron proyectos radicales de colaboración con trabajadores y campesinos.

¹ La trayectoria del cine documental en Brasil durante las décadas de 1960 y 1970 se encuentra en Jean-Claude Bernardet, *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo, 2003.

La dictadura militar de 1964-1984 no detuvo por completo la producción cinematográfica en Brasil, pero supuso una significativa ruptura. La respuesta inicial de muchos directores del Cinema Novo a las nuevas condiciones fue trasladar a las películas de ficción el debate político, centrándose especialmente en la posición de los intelectuales². A medida que la represión se agudizó a partir de 1968, algunos directores partieron al exilio; otros se dedicaron a hacer películas menos controvertidas en géneros populares, incluyendo la televisión; las preocupaciones políticas tendían a expresarse alegóricamente por medio de adaptaciones literarias o de ficciones históricas. Sin embargo, a pesar de la presión del régimen, los documentales recobraron su ímpetu político a finales de la década de 1970: se hicieron algunas grandes películas sobre el movimiento obrero en los suburbios industrializados de São Paulo, que se convirtieron en un foco fundamental de resistencia contra el régimen y que tendrían una influencia decisiva a largo plazo sobre la vida política brasileña³. Este nuevo impulso se fortaleció a principios de la década de 1980, al mismo tiempo que el país salía de la dictadura. Los directores de la largamente reprimida izquierda se lanzaron a retratar en qué se había convertido Brasil durante los veinte años de gobierno militar. Sus contribuciones formaron parte del complejo proceso de redescubrimiento y recomposición del propio país, un proceso en el que el Partido de los Trabajadores (PT) iba a desempeñar un papel decisivo y en evolución. Así, una preocupación vital para los directores brasileños de documentales ha sido explorar maneras de escuchar dentro de un medio visual. La entrevista ha sido un importante recurso estratégico, y Coutinho, sin duda la figura fundamental del nuevo movimiento documental, era un maestro en su utilización.

Bajo la llamada Nova República brasileña, inaugurada en 1985, la obra de una generación más joven, comprometida ella misma en un productivo diálogo con la década de 1960, ha interactuado con la de directores como Coutinho⁴. Las nuevas tecnologías —el vídeo y, más recientemente, las cámaras digitales— han alterado no sólo la economía de la producción de documentales, sino también el estilo de filmación y las maneras en que las imágenes grabadas son yuxtapuestas en el proceso de edición. Pero no han eliminado decisivas características estéticas del documental: por ejemplo, la composición de la «escena» que hace el director, o el efecto-cámara por el que la presencia del propio objetivo altera el campo en el que opera, proporcionando una nueva dimensión a los acontecimientos que se

² Véase *O desafio* (1965) de Paulo César Saraceni, *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, *O bravo guerreiro* (1968) de Gustavo Dahl y *Fome de amor* (1968) de Nelson Pereira dos Santos.

³ Todas realizadas en 1979, *Limba de montagem* de Renato Tapajós, *Greve!* de João Batista de Andrade y *Braços cruzados, máquinas paradas* de Sérgio Toledo y Roberto Gervitz fueron los primeros documentales en examinar el movimiento de los trabajadores en São Paulo.

⁴ Sobre la trayectoria de Coutinho desde la década de 1960 a 2004, véase Consuelo Lins, *Eduardo Coutinho —televisão, cinema e vídeo*, Río de Janeiro, 2004. Nacido en 1933, Coutinho ha hecho dos docenas de documentales, incluyendo *Boca de lixo* (1993), *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004) y, más recientemente, *Moscou* (2009).

producen delante de él; incluyendo las entrevistas, donde algunas veces se obtiene o provoca una respuesta teatral.

Aunque normalmente falto de financiación, el documental independiente debe operar dentro de un campo visual extremadamente sofisticado. En la década de 1980, el nuevo movimiento documental brasileño surgió en una sociedad ya saturada por la televisión: los militares habían regado de recursos a las compañías de televisión que a su vez derramaban coloristas representaciones de un supuesto «Gran Brasil» creado por el «milagro económico»; el término oficial para la intensificada explotación de la clase trabajadora bajo la modernización conservadora. Por ello, como temas de los documentales, los expertos de los medios de comunicación brasileños siempre han estado dispuestos a poner en entredicho los términos del documental, a cuestionar las intenciones de los directores o su acceso a la TV nacional y a Hollywood, y a reflexionar sobre sus propias representaciones en la pantalla. A continuación, me referiré a seis destacados documentales de los más de mil producidos en Brasil en las décadas pasadas. Finalizaré contrastando los logros del nuevo movimiento documental, en primer lugar, con las películas del Cinema Novo de la década de 1960, y en segundo, con los éxitos internacionales de Brasil, con películas como *Estación Central*, *Tropa de elite*, *Carandiru* y *Ciudad de Dios*.

Reaparición

Dos películas de comienzos de la década de 1980 condensan el proceso por el que, en palabras de Roberto Schwarz, «el cine comprometido y la lucha popular salen juntas a la luz»⁵. La primera es *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho⁶. La inolvidable escena con la que comienza esta trascendental obra escénfica, literal y cinematográficamente, la reaparición, en curso, del nuevo documental brasileño desde la oscuridad de los años de la dictadura. Un largo plano presenta, en silencio, un paisaje rural a la luz del crepúsculo; una pequeña luz parpadea sobre la negrura de la ladera de una colina. Su fuente es un proyector de cine. Coutinho y sus colegas están preparando una proyección al aire libre, para los habitantes del pueblo, de las tomas en blanco y negro que habían filmado veinte años atrás, con los habitantes locales como actores y participantes. En aquellos años, Coutinho había trabajado con los camaradas y la viuda de João Pedro Teixeira, un campesino del noreste del país asesinado por terratenientes locales. La película, provisionalmente titulada «Un hombre marcado para morir», tenía por objetivo reconstruir la lucha de Teixeira como un medio para continuar con la lucha campesina. La filmación de la película se vio interrumpida por las fuerzas de seguridad cuan-

⁵ Roberto Schwarz, «On A Man Marked Out to Die», en Schwarz, *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*, Londres y Nueva York, 1992, p. 167.

⁶ El título de la película en inglés es *Twenty Years After*; en castellano se difundió con el título de *Cabra, marcado para morir*.

do en 1964 se produjo el golpe militar. Los activistas campesinos implicados en el proyecto fueron arrestados y torturados o huyeron para esconderse. Algunos de los rollos de la película desaparecieron. Ahora, en 1983 –cuando el gobierno militar empezaba a dejar paso a un limitado gobierno representativo– Coutinho ha regresado para mostrar a los habitantes del pueblo las secuencias que han sobrevivido y para ver qué ha pasado con ellos y, por lo tanto, con Brasil.

En el improvisado escenario de la proyección Coutinho y su pequeño equipo filman –en color– la ruidosa y agradecida recepción que hacen los habitantes de las imágenes de sus actuaciones en 1964. La pantalla desata los recuerdos de los campesinos: sus palabras se convierten en voces en *off* sobre la vieja filmación, una banda sonora actual que reflexiona sobre un pasado colectivo. El director reanuda así su inacabado trabajo, inscribiendo en el nuevo documental las secuencias que las fuerzas de seguridad habían tratado de destruir. Con el golpe militar, la familia de Teixeira había quedado desgarrada. Su viuda, Elizabeth –a la que se ve vestida de negro, con sus seis hijos, en las viejas filmaciones del noticiario que recoge las grandes manifestaciones en el funeral–, se había escondido trabajando bajo un nombre falso como maestra en una escuela de primaria. Los niños se habían desperdigado por el país: la niña mayor se había suicidado después de que su padre fuera asesinado. *Cabra, marcado para morir* adopta la estructura de un documental de investigación, el equipo busca en primer lugar a la indomable Elizabeth y a sus hijos supervivientes, cuya suerte refleja la de la clase trabajadora brasileña. Una hija, que ahora es una chica de alterne en un bar de Río, rompe en lágrimas a la vista de las viejas fotografías. Uno de los hijos, un reservado vigilante de seguridad de un moderno complejo industrial, permanece mudo ante la cámara. Otra hija, con un bebé en brazos, se ha casado y forma parte de la clase media; no quiere hablar sobre sus padres comunistas. El hijo mediano, enviado a Cuba por amigos para estudiar medicina, habla con contenida dignidad sobre el papel de su padre. Las reacciones de todos ellos ante la cámara de Coutinho lo dicen todo sobre los cambios que ha sufrido el país.

El proceso de realizar el documental se convierte en la ocasión para que Elizabeth revele su identidad, para que retome el contacto con sus hijos y, en cierto sentido, su militancia, deteniendo la volkswagen del equipo cuando se dispone a abandonar el pueblo, insistiendo en decir una última palabra. Pero el retrato que hace la película de las condiciones en las que ella y otros están viviendo ahora también muestra cómo la represión destruyó las formas anteriores de solidaridad campesina; este tardío encuentro se produce en una coyuntura política diferente. *Cabra, marcado para morir* no ofrece un final feliz sino un acto de reflexión por parte de los cineastas, de los sujetos participantes y de los espectadores sobre las incertidumbres del presente.

Retrospectivamente, el otro trabajo fundamental del movimiento documental brasileño posterior a la dictadura es *ABC da greve*, de Leon Hirszman,

rodado en 1981 aunque no se estrenaría hasta 1990⁷. El título de «ABC de la huelga» remite tanto a los suburbios industriales de São Paulo –Santo André, São Bernardo, São Caetano– como al ejemplo militante de los trabajadores del sector del automóvil, que sirvió de manual para las luchas contra la dictadura. Hirszman había montado una unidad de producción en São Bernardo, donde estaban situadas las grandes plantas industriales de Volkswagen, para hacer una readaptación de la obra de 1958 de Gianfrancesco Guarnieri sobre un episodio anterior de lucha de clases, *Eles não usam black-tie*; Hirszman y Guarnieri habían reelaborado el guion, situándolo a finales de la década de 1970 y las luchas en marcha en el ABC*. Hirszman se encontró él mismo atrapado en el vigoroso movimiento huelguista que conduciría a la formación del PT, con el dirigente sindical Lula a su cabeza. La película contiene una de las tomas más asombrosas del cine documental brasileño: cuando Lula se ve llevado en volandas por la avalancha de trabajadores, lo mismo sucede con la cámara que se ve literalmente arrastrada y llevada con él por la multitud, en una toma de varios minutos; como si la poderosa y nueva fuerza social se hubiera apoderado de la cámara y se estuviera filmando a sí misma en acción.

ABC da greve, incluye unas dramáticas secuencias de las asambleas al aire libre de los trabajadores del automóvil, que convocaban quizá hasta 100.000 personas, voceando su apoyo a la táctica de huelga general de la dirección del sindicato; la cámara, situada con Lula y los demás en el tejado de la factoría, recorre el mar de trabajadores a sus pies. Hirszman también consiguió filmar las pésimas condiciones en el interior de la fábrica: obreros que trabajaban duro en la semioscuridad, con el torso al aire y chorreando sudor, sin apenas protección frente a los feroces golpes de una anticuada maquinaria embarcada desde Alemania para aprovecharse de los bajos salarios de la dictadura. En la película se recogen momentos clave de las luchas que continuarían durante la década de 1980: las asambleas de masas, los disparos de la policía sobre los manifestantes, golpeándolos con bastones y empujándolos al interior de los furgones policiales. En un momento dado, Lula y su segundo son secuestrados por el régimen militar y retenidos durante dos días. Lula regresa, visiblemente preocupado, y pide en la asamblea la vuelta al trabajo, de otra forma «nos llamarán militantes», el movimiento será criminalizado. «Pero si no obtenemos lo que pedimos, yo mismo os conduciré de nuevo a la huelga». Casi por unanimidad, los trabajadores le siguen de vuelta al trabajo.

⁷ Leon Hirszman (1937-1987), dirigió más de veinte documentales y películas de ficción; *ABC da greve*, que quedó inacabado después de su muerte, fue estrenado en 1990 después de la restauración y edición final que hizo Adrian Cooper, que había sido el cámara de la película.

* ABC paulista, Región del Gran ABC o ABCD, es una región industrial formada por siete municipios de la Región Metropolitana de São Paulo: Santo André (A); São Bernardo do Campo (B); São Caetano do Sul (C); Diadema (D) *IN. del T.J.*

Nuevo orden económico

Los documentales sobrevivieron, bastante mejor que los largometrajes, a las penurias económicas –estancamiento, hiperinflación– que sucedieron a la vacilante transición de la dictadura a la «nueva república», y a los salvajes recortes a los presupuestos para el arte impuestos por el gobierno de Collor de Mello (1990-1992). El equipo de vídeo era relativamente barato y las cintas podían ser proyectadas y distribuidas con facilidad. El impactante documental de Coutinho sobre los buscadores de basura, *Boca de lixo*, contiene conocidas secuencias de un montaje anterior de la película que se muestran en una televisión sujeta al techo de una furgoneta volkswagen, en medio del paisaje de basura esparcida del vertedero, con sus sujetos arremolinándose alrededor para observar. A mediados de la década de 1990 había empezado a estabilizarse un nuevo orden económico y social bajo Fernando Henrique Cardoso (1994-2002): los beneficios financieros se dispararon bajo la severa disciplina del Consenso de Washington, mientras que el turbulento movimiento de los trabajadores se veía progresivamente neutralizado y dispersado, aunque el PT ampliara su hegemonía electoral.

Aumentó la financiación para el arte. Las compañías con recursos –entre ellas Rede Globo, Unibanco, Banespa, Petrobras– y el Banco Nacional do Desenvolvimento recibieron beneficios fiscales por financiar la producción de películas, la base para la contribución de Brasil al cine mundial. También hubo un importante respaldo institucional para la realización de documentales. A finales de la década de 1990, la tecnología digital estaba ayudando a reducir los costes y contribuyó decisivamente a aumentar, en grado sumo, la cantidad de filmaciones *online* disponibles para los realizadores de documentales. En 2000 los hermanos Moreira Salles, Walter y João, fundaron en Río una compañía especializada en documentales, Videofilmes⁸. De las decenas de documentales independientes que se hicieron, cuatro de los más importantes serán analizados aquí.

Notícias de uma guerra particular, el documental de 1997 de João Moreira Salles y Kátia Lund sobre la lucha armada entre la policía y los traficantes de droga en las *favelas* de Río era un análisis rompedor que no podía haber alcanzado sus logros de ninguna otra forma⁹. Su material ha sido saqueado desde entonces por innumerables películas sobre las *favelas*, pero ninguna alcanza la complejidad de su retrato. *Notícias de uma guerra particular* –traducción literal, «Noticias de una guerra privada»– construye su alegato yuxtaponiendo las explicaciones de la policía, de los habitantes de las *favelas* y de los traficantes de droga, algunos de ellos simples niños.

⁸ Walter Moreira Salles, nacido en 1956, director de *Estación Central* (1998) y *Diarios de motocicleta* (2004); João Moreira Salles, nacido en 1962, director de *Notícias de uma guerra particular* (1997), *Entreatos* (2004) y *Santiago* (2007).

⁹ Kátia Lund, nacida en 1966, codirectora de *Ciudad de Dios* (2002) y de la serie de TV derivada, *Cidade dos Homens* (2002-2005).

Montando estas fuerzas sociales aparentemente opuestas con inter-títulos («Armas», «Interrupción»), Lund y Salles crean un marco conceptual capaz de comprender la lógica global de la guerra de la cocaína en Río, así como su desarrollo histórico. En las palabras del afable analista de la policía, Hélio Luz, se trata directamente de una cuestión de represión: «La policía fue creada para proteger al Estado y para mantener controlados a los dos millones de las *favelas*». Paulo Lins, un investigador social nacido en la *favela* y autor de la novela *Ciudad de Dios*, ofrece una explicación política de la evolución de las bandas de traficantes. Bajo la dictadura, los traficantes eran encerrados con los prisioneros políticos en las infames cárceles de la ciudad cuyas celdas reproducían la atestada y caótica arquitectura de las zonas hiperdegradadas. El resultado fue el Comando Vermelho, la estructura de bandas fuertemente organizadas que también pretendía llevar «paz, justicia y libertad» a las favelas; a proporcionar lo que no proporcionaba el gobierno. Sin embargo, como señala Luz, los dirigentes más politizados fueron asesinados en cuanto dejaron la prisión. Los actuales jefes no tienen ninguna premisa política, y sus sueños de escapar de la pobreza de las zonas hiperdegradadas son meras ilusiones: incluso los más ricos no pueden legar su riqueza a sus hijos.

Los habitantes de las *favelas* proporcionan vívidas ilustraciones de la arbitraria violencia del BOPE, el Batallón de Operaciones Especiales creado por la policía militar de Río para el «combate en zonas urbanas». Pero ellos también temen el comportamiento suicida de los jóvenes bandidos, que comparten los mismos códigos de virilidad que sus enemigos, la policía. Los adolescentes, por su parte, explican lo que ganan con la economía de la droga y la gratificación de vengarse del BOPE. Afirman preferir una vida corta, intensa, sabiendo que morirán jóvenes, a sobrevivir en un mundo de humillación y privaciones. Las secuencias de funerales paralelos sugiere la futilidad de ambos bandos. Pero, como subraya Luz, la «guerra privada» es un componente estructural para la estabilización de la sociedad de clases brasileña: «nunca acabará».

El presidente de los trabajadores

Los documentales realizados en la época de las elecciones presidenciales de 2002, y estrenados juntos por Videofilms dos años después, constituyen un notable díptico crítico sobre el advenimiento de la era Lula. *Entreatos*, de João Moreira Salles (2004), originalmente estaba concebida como una película «de observación» sobre la campaña presidencial de Lula en 2002, en la tradición de *Primary* (1960), el documental de Robert Drew sobre la nominación de JFK. Pero tanto el director como el sujeto se las arreglan para socavar el género. Como explica al principio la voz en *off* de Salles —con el fondo de las secuencias de Lula avanzando entre las aclamaciones de una apretada multitud de seguidores para hablar en una concentración—, inicialmente había pretendido hacer una película sobre el impacto público de la campaña: «concentraciones, caravanas, marchas».

Pero –con la imagen de Lula compartiendo un café con sus guardaespaldas, maquillándose, recibiendo instrucciones sobre el *teleprompter* de su director de campaña, Duda Mendonça– «durante el proceso de edición me di cuenta de que el material que más me interesaba era el de los momentos privados: Lula en coches, hoteles, aviones, vestidos. De las innumerables películas que podían haber surgido de la edición del material, decidí una que estaba centrada en estas escenas detrás del escenario»¹⁰.

Uno de los resultados es que *Entreatos* revela con extraordinario detalle los toques finales del cambio de imagen de Lula, desde militante dirigente de los trabajadores a triunfante candidato presidencial, en las manos de Mendonça, José Dirceu, Antonio Palocci y otros. El propio Lula actúa con fría profesionalidad, adoptando con bastante soltura los gestos que sus consejeros consideran que le harán más vendible, aceptando la máscara que ellos proponen, confiado de que encaja con su propia identidad de hombre del pueblo, la base de su legitimidad. (La misma estrategia se mantendría en 2005 cuando Dirceu y Palocci, sus estrechos colaboradores, fueron condenados por cargos de corrupción y Lula sufrió grandes presiones de la oposición y de los medios de comunicación. A pesar de la gravedad de la crisis, su imagen le sacó adelante en las elecciones de 2006). Lula justifica su alianza con los partidos de centro-derecha –las coaliciones son inevitables para gobernar– como había hecho Cardoso en 1994, anticipando ya los paralelismos entre muchas de sus políticas y las medidas de Cardoso, a las que se había opuesto durante los últimos ocho años. Lula se presenta a sí mismo como un pragmático cuyos compromisos son por definición benevolentes. Ahora lo prioritario es ganar las elecciones, obligar a la clase dirigente a aceptar a un tornero como presidente. En una breve sesión de preparación antes del primer gran debate en televisión, Mendonça, en camiseta y gorra de béisbol, le dice al candidato: «El sindicalista les asusta. Quieren una persona optimista que haga que Brasil se mueva, alguien tranquilo, que no sea agresivo con nadie. ¿Qué queremos en el debate? Tranquilidad, firmeza, objetividad, empatía». Los carteles de las paredes señalan las tácticas: «no asumir una posición de ataque», «reafirmar la “Carta al pueblo brasileño”» (comprometiendo al gobierno del PT con la ortodoxia económica), «no ser irónico», «mostrar preocupación».

En *Entreatos*, Lula aparece repetidamente en su sesión de maquillaje o anudándose una corbata de seda; en una ocasión, concediendo una fluida entrevista telefónica con una radio de provincias desde el sillón del peluquero que le arregla la barba. «Siempre me ha gustado vestir bien», explica a un dirigente del PT que le visita, anudándose su corbata para una entrevista de TV. «Me pasé treinta años en las fábricas y no llegué a acostumbrarme a los monos de trabajo». Más tarde, describe su respuesta a un militante del PT que había declarado que prefería a Lula vestido con mono de trabajo:

¹⁰ De aquí el título, *Entreatos*, «Intervalos» o «Entre actos». «Durante los intervalos suceden cosas interesantes», dice Salles. Véase «Entrevistas: João Moreira Salles, Walter Carvalho», Videofilmes, Río de Janeiro, 2004.

Eso solamente lo dice alguien que no sabe lo que se siente trabajando bajo un techo de cemento. Después del almuerzo hace realmente calor, y te pasas sudando hasta las tres. A la hora de la comida, te tomarías tres o cuatro chupitos de *cachaça*. Llegas empapado de sudor. En quince minutos comes como un caballo y después vas a jugar al fútbol bajo un sol abrasador. Cuando acabas, esos pesados monos están pegajosos y sudorosos, y regresas al trabajo. La dirección tenía una ventana justo encima de mi cabeza para observar nuestro trabajo. Chispas de este tamaño, chamuscándome el pelo, junto a mis ojos, ¡merda! Me podría estar volviendo loco y el patrón hubiera estado allí arriba riéndose [...]. Ni por un minuto echo de menos la fábrica.

La larga exposición a la cámara en *Entreatos* confirma la percepción de Lula como un político con un raro instinto del momento presente. Acepta las reglas de ambos juegos, la de la película y la del sistema político brasileño. El propio Salles reconoce el grado en que su sujeto actúa ante la cámara:

En Lula hay un gran coeficiente de actuación que forma parte de su carácter. La presencia de la cámara actúa de catalizador, le despierta el deseo de hablar sobre ciertas cosas, lo que es bueno para la película. En ese momento, yo tendría mayor afinidad con el *cinéma vérité* de Jean Rouch que con el «cine directo» más ortodoxo. Lo que la cámara estimula no hay que negarlo sobre la base de que es teatro. El teatro es interesante¹¹.

Al mismo tiempo, la cámara y el equipo forman parte del entorno del candidato, sirvientes algunas veces alejados, otras invitados a entrar; pasando el rato con Lula en un vestidor mientras habla con sus ayudantes y maquilladores; filmando desde una apretujada esquina del pequeño avión, o agachada al lado del orador durante una conferencia de prensa. Durante las largas jornadas, o en momentos de descanso, la cámara se sumerge en un ritual de intimidad al tiempo que Lula, una persona a la que le encanta hablar, activamente da a la película un tono más «familiar». En un vuelo nocturno desde Macapá a Belén, visiblemente cansado, relajándose con una cerveza, se vuelve incluso más comunicativo:

Actualmente no hay ningún gran líder nacional en Brasil. Yo soy la única figura con una estatura nacional. ¿Por qué? Porque tengo un movimiento detrás de mí, una gran parte de la Iglesia católica, los estudiantes, el PT, el CUT. Ningún otro político tiene semejantes seguidores. ¿Sabes cuál fue el problema con Lech Walesa? Era un vendido ya antes de llegar al poder. Estuve con él en 1980 en Roma. Walesa se fue de allí con 60 millones de dólares para montar una imprenta para Solidarność. Yo me fui sin ni siquiera los gastos de avión. ¿Por qué? Porque todo Occidente quería derrocar al régimen comunista. Yo tenía muchos más obreros que Walesa, pero él fue agasajado por todo el mundo. Llegó al poder no por su organización, sino porque la iglesia conservadora lo puso

¹¹ «Entrevistas». La apreciación de Salles de las posibilidades teatrales del documental es evidente en *Santiago* (2007), su extraordinario retrato del mayordomo de la familia.

allí; él no hizo nada en absoluto. Walesa fue el resultado de una Iglesia católica conservadora. Yo fui el resultado de la teología de la liberación y de los sindicatos. Una historia totalmente diferente.

Lula insiste en que ningún partido político ha llevado a cargos públicos a tantos campesinos y obreros de base como el PT. Los grandes partidos de la izquierda europea, los comunistas italianos, los socialdemócratas suecos, «enviarían a los jóvenes intelectuales a las fábricas, los proletarizarían. El PT es la primera oportunidad en la historia para que los trabajadores salgan de la fábrica para dirigir la política». ¿Y una vez en el poder? «El PT debe ser la conciencia del gobierno; debe mantener la presión sobre nosotros. Pero no debe pensar que puede decir al presidente lo que tiene que hacer».

De vuelta a São Bernardo

El que Videofilmes, la productora de los hermanos Salles, presentara *Entreatos* en compañía de *Peões* (2004), la película de Coutinho sobre las elecciones de 2002, es un llamativo ejemplo de la conciencia estratégica del movimiento documental brasileño¹². En conjunto, las dos componen un inigualado retrato de la trayectoria del PT y de la de sus bases. Salles da a Lula rienda suelta para dar su propia versión, mientras que Coutinho da voz a los que se quedaron en la fábricas o regresaron a sus lugares de nacimiento en el noreste de Brasil. *Peões* combina dos estrategias documentales: la primera es la entrevista; la segunda, volver a reunir a un colectivo ahora disperso para observar la filmación de su anterior existencia, como sucede en *Cabra, marcado para morir*. Coutinho localiza a dos docenas de antiguos operarios de las fábricas de automóviles, los hombres y mujeres de São Bernardo cuyas luchas habían llevado a Lula a adquirir relevancia a nivel nacional como el candidato de los trabajadores. Muchos habían sido despedidos por su actividad organizadora durante la década de 1980, o se quedaron sin trabajo cuando las plantas fueron automatizadas en la década de 1990. Desde entonces, han trabajado como empleados domésticos o taxistas; uno de ellos es un organizador comunitario: «Es difícil conseguir empleo cuando pasas de los cuarenta».

Coutinho reúne a los antiguos trabajadores de São Bernardo para que vean las fotografías y las secuencias filmadas, incluyendo *ABC da greve* de Hirszman¹³. *Peões* establece una comparación entre los dos momentos históricos, pasando del nacimiento del movimiento de los trabajadores a finales de la década de 1970 a su crítica condición en 2002, con el PT a punto de formar

¹² El título en inglés de *Peões* es *Metalworkers (Trabajadores del metal)*, pero una traducción mejor hubiera sido «Peones», «Braceros» o «Jornaleros».

¹³ Aparte de utilizar las imágenes de las huelgas para desatar los recuerdos de los trabajadores, Coutinho también insertaba en su propia película algunas secuencias largas de viejos documentales de la década de 1970, de *ABC da greve* de Hirszman, *Linha de montagem* de Tapajós y *Greve!* de Andrade.

su primer gobierno bajo la presidencia de Lula, y de esta manera plantea la cuestión de su futuro. El sentimiento de orgullo de los trabajadores cuando hablan sobre la vieja militancia, sobre los momentos que compartieron con Lula, es muy fuerte. Prácticamente todos habían sido llevados a São Paulo en la década de 1970 empujados por la pobreza del noreste: «Yo tenía cinco hijos llorando de hambre; si me hubiera quedado allí no poseería ni una mula». Los recuerdos corporales desempeñan un papel importante. Para algunos, la experiencia de ser sustituidos por una máquina, cuando las fábricas fueron automatizadas, se percibió como la continuación del daño que los accidentes laborales habían causado: «Siempre decían que era culpa nuestra». «De alguna manera nunca me acostumbré a ello», reflexiona uno de los hombres. «Éramos tratados como esclavos», dice otro. «La lucha era como la guerra, ¡nos disparaban, nos golpeaban!». Sin embargo, «todo lo que ha sido importante en mi vida sucedió en São Bernardo».

En *Cabra, marcado para morir*, la reunión del director de la película y los campesinos significaba la reactivación de recuerdos compartidos. En *Peões*, la sima entre diferentes experiencias de clase aparece más insalvable, a pesar de la evidente empatía de Coutinho con las vidas de los trabajadores. En la entrevista final, un hombre describe los efectos de la dispersión de los emplazamientos de las fábricas: «Nosotros somos peones. Tenemos que ir a donde nos digan que vayamos; mañana a Bahía, pasado a Río Grande». «¿Qué es un peón?», pregunta Coutinho. «Todo el que lleva mono de trabajo, que tiene que picar una tarjeta todas las mañanas». Hay un silencio que crece hasta resultar incómodo. Invirtiendo los papeles, el obrero le pregunta «¿has sido alguna vez un peón?», Coutinho responde «no, nunca».

Las filmaciones del joven y carismático Lula interpretando su singular liderazgo en las asambleas de trabajadores de finales de la década de 1970 mostradas en *Peões* producen un llamativo contraste con el pragmático candidato de 2002 en *Entreatos*. Se nos recuerda el notable sentido de Lula de la coyuntura política en esa etapa de la dictadura, mucho antes de que las condiciones históricas y sus propias vicisitudes en la política le convirtieran en un pragmático «moderado». Algunos de los trabajadores entrevistados por Coutinho en 2002 veían este cambio como aceptable y conservaban su confianza y admiración por Lula; pero eso no se hacía siempre de corazón. Otros se mostraban escépticos de que Lula como presidente significara la victoria de todo por lo que había luchado el PT. Sin embargo, persistían profundos sentimientos de identificación, sin ilusiones o demasiada esperanza tangible: «Lula es mi hermano, mi padre», dice un hombre, calmada y objetivamente: «Es un sentimiento profundo porque estábamos luchando por una vida mejor».

Preguntando a los medios de comunicación

La hegemonía de las poderosas corporaciones de televisión es un problema estratégico básico del nuevo movimiento documental, tanto en Brasil como

en otros lugares; pero la masa de las filmaciones no de ficción que produce la industria también puede ser un recurso decisivo. *Ônibus 174* de José Padilha (2002) es un poderoso ejemplo de la perspectiva inversa que el documental puede ofrecer mirando a través y más allá de la corriente dominante de los medios de comunicación¹⁴. *Ônibus 174* toma como tema un *fait divers* que mantuvo en vilo al país; la retransmisión en directo del secuestro de un autobús en Río de Janeiro, en la que un pistolero aparecía amenazando a las jóvenes rehenes durante varias horas antes de rendirse finalmente a la policía, que le mata allí mismo. La película de Padilha utiliza la retransmisión minuto a minuto de los informativos de TV, la tensión resaltada por el ruido de la multitud congregada tras las cámaras. El secuestrador es un joven de 21 años llamado Sandro, un chico de la calle en Río que había estado entrando y saliendo del reformatorio y de la cárcel. A través de la ventanillas del autobús se puede ver la silueta del pistolero enmascarado, apuntando su arma a la cabeza de una chica, arrastrándola por el pelo, obligándola a escribir con la barra de labios sobre el parabrisas: «Está loco», «nos matará a todos». El coronel del batallón de las Fuerzas Especiales a cargo de la operación recibe instrucciones en su teléfono móvil del gobernador del estado, que está viendo los acontecimientos por la TV. Hay un debate sobre qué táctica debe adoptar el BOPE: negociar o la bala de un francotirador. De repente, se oye un disparo en el interior del autobús, una joven rehén abre la ventanilla y grita «¡ha matado a una chica!», provocando reacciones de histeria entre la multitud.

Pero el disparo resulta ser un engaño. El sonido de *Ônibus 174*, que dobla las pensativas reflexiones posteriores de las jóvenes rehenes y de los amigos de la calle de Sandro sobre las filmaciones del noticiario, proporciona una interpretación radicalmente diferente del secuestro. El documental de Padilha desvela los entresijos del pasado de Sandro: nacido en la *favela*, a los ocho años había visto morir a su madre, asesinada por traficantes. Se convierte en parte de un grupo de niños que dormían a las puertas de la iglesia de Candelária y que sufrieron una conocida masacre a manos de la policía en 1993. Traumatizado, Sandro empieza a consumir drogas y pegamento y es enviado al reformatorio, y después a la cárcel. Sus amigos y vecinos de la *favela* hablan de un niño inteligente, amable. Los que le conocieron estaban convencidos de que «matar no entraba en su carácter», «de otro modo, como niño de la calle desamparado, hubiera matado antes». *Ônibus 174* reúne las piezas del mosaico de la vida de Sandro; secuencias de los niños de Candelária después de la masacre, el brutal régimen del reformatorio, la prisión de Río donde los hombres se amontonan como animales en oscuras celdas sin ventanas.

La experiencia de Sandro como un chico de la calle «predestinado a morir» había agudizado su sentido de la actuación. Tiene un discurso que pronunciar, gritado desde la ventana del autobús: una conferencia de prensa

¹⁴ José Padilha, nacido en 1967, director de *Tropa de elite* (2007) y su secuela (2010), así como de los documentales *Garapa* (2009) y *Segredos da tribo* (2010).

retransmitida a todo el país, que está pegado a las pantallas de televisión, observando el drama que se representa alrededor del autobús: «¡Esto no es una película de acción! Esto es una gran mierda. ¿No me aterrorizasteis cuando pudisteis hacerlo? ¿No matasteis a mis amigos en Candelária? ¡Vamos, recuerda, Brasil! Fue en Candelária. Asesinaron a mis amigos. No tengo nada que perder». Fingiendo haber disparado a una rehén trata simplemente de aumentar su poder de negociación con la policía, aunque lo máximo que llega a pedir Sandro son 500 dólares y un taxi para escapar. En el documental, una de las mujeres explica que «se estaban produciendo dos conversiones paralelas, una para las cámaras y la gente de fuera y otra para nosotras dentro del autobús». Sandro le había dicho «no te voy a matar, pero voy a disparar y quiero que todo el mundo se ponga a gritar»; «todos entendimos y todo el mundo cooperó chillando y gritando, más allá de la desesperación que sentíamos». El diagnóstico del amigo de Sandro era el siguiente: «Estaba muy colocado por las drogas, pero también estaba asustado. Ese era el problema». Dijo a los rehenes que temía abandonar el autobús porque «los policías me matarán». Finalmente decide salir, empujando a una de las chicas delante de él. Cuando bajan, un tirador de la policía se abalanza y le dispara en la cabeza. Sandro se vuelve y la chica es la que recibe el balazo, mientras la turba ruge pidiendo el linchamiento. El último plano de Sandro muestra su pequeña y asustada cara cuando los policías lo arrojan a la parte de atrás de un coche y lo golpean hasta matarlo. La película acaba con una vista aérea del coche patrulla, coche fúnebre de Sandro, alejándose a toda velocidad por la calle vacía hacia el cuartel de policía.

Giro antropológico

Las películas analizadas anteriormente representan solamente una minúscula parte de los documentales producidos en Brasil en las décadas pasadas. Este breve análisis no puede hacer justicia a la magnitud del movimiento. Pero ningún relato puede dejar de mencionar *Vocação do poder* (2005), de Eduardo Escorel y José Joffily —«Ansia de poder», como se traduce el título en la película—, que sigue a los candidatos en las elecciones municipales de Río, y que proporciona un retrato revelador de las interioridades de las maquinarias políticas y de la organización evangélica de la ciudad. Otro relato del malestar político, *Intervalo clandestino* (2005), de Erik Rocha, alterna una cacofonía de quejas manifestadas por los votantes con destacados primeros planos de expresivas caras silenciosas y ojos aprensivos. En 1987, Tetê Moraes había realizado *Terra para Rose*, documentando la lucha por la reforma agraria en el sur de Brasil (Rose era una activista campesina que había sido asesinada por la policía); en 1997 Moraes regresó para hacer *O sonho de Rose: dez anos depois*, «El sueño de Rose: diez años después», documentando la evolución de su lucha, frustrada por los poderes federales. *À margem do concreto* (2006), de Evaldo Mocarzel, sobre el movimiento de los sin techo en São Paulo, se centra en la realidad vivida de la experiencia y del sentido de comunidad creado en los edificios ocupados.

¿Cómo quedan estos documentales en comparación con los del Brasil anterior a la dictadura, o con las películas actuales? El brillo modernista de las producciones del Cinema Novo y la modestia estética de los actuales documentales «de escucha» parecen pertenecer a mundos diferentes, separados por la sima de veinte años de dictadura militar. El Cinema Novo surgió en un momento de fermento cultural y político prerrevolucionario, que era también la era de las películas; el nuevo movimiento documental maduró durante los años de lenta estabilización de la democracia capitalista, en la era de la televisión. Pero, a pesar de la aparente desconexión, se pueden rastrear entre ellos líneas inteligibles de descendencia, debate y divergencia. Las relaciones se podrían resumir del siguiente modo. Los realizadores del Cinema Novo habían compartido, en términos generales, una creencia en un proyecto político nacional; sentían que tenían un mandato como portavoces de una imaginada comunidad a la que estaban ayudando a nacer. Su radicalismo estético estaba basado en su confianza de que la gente entendiera el mensaje de sus atrevidos experimentos en el cine conceptual. El golpe militar de 1964 –y, por encima de todo, la ausencia de una resistencia popular de masas– fue para ellos como una inesperada derrota. Como directores de cine, la experimentaron como un fracaso del cine brasileño para forjar una genuina conexión con las masas; las certezas políticas se habían atravesado en el camino de la percepción social real.

Fue en este momento cuando empezó el giro hacia el escuchar. Ya en películas como *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, que exploraba la experiencia de los trabajadores emigrantes del noreste en São Paulo, o en *A opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, la teoría social y el reportaje empírico –las entrevistas y las secuencias documentales– se montan en una dinámica oposición entre ellas, creando interesantes tensiones y reverberaciones. En términos generales, la idea era, y sigue siendo, un movimiento desde la política a la antropología; una antropología desde abajo, «dando voz» al sujeto en una era de modernización capitalista autoritaria. El objetivo era desplegar los recursos del cine, sobre todo del cine documental, investigar y conectar con perspectivas y experiencias populares para clarificar y renovar las estrategias políticas. Este enfoque se encuentra detrás de la búsqueda de Coutinho de la familia Teixeira; su lógica ha desempeñado desde entonces un papel importante en el movimiento documental brasileño.

Se trata claramente de un cine de oposición; el objetivo es mostrar los enormes problemas que afronta el país explorando cómo experimentan los sujetos particulares su difícil situación social, y qué es lo que tienen que decir sobre ello cuando «se les da voz»¹⁵. Los realizadores ven que su tarea es plantear cuestiones, hacer que la gente piense, no ofrecer soluciones. Las ambiciones son modestas; explorar las maneras en que las histo-

¹⁵ Una excepción es *Justiça* (2004), de Maria Augusta Ramos, una rigurosa observación documental de las formalidades rituales en las sesiones de los juicios y de los interrogatorios, que acaba exponiendo la naturaleza abstracta de la justicia que se administra ahí.

rias-vidas personales pueden sugerir experiencias colectivas sintomáticas de la actual coyuntura. El mismo enfoque se aplica en películas que se centran directamente en la vida política brasileña, como *Entreatos* o *Vocação do poder*: la idea sigue siendo acercarse a los sujetos realmente comprometidos en el proceso, ver lo que la experiencia vivida de un candidato en la campaña puede revelar sobre el sistema político nacional. Las películas no sacan conclusiones conceptuales o estructurales explícitas de la evidencia que ofrecen; el enfoque es fenomenológico, sirve para revelar la fragilidad de las dinámicas ideológicas de la sociedad brasileña y una estructura política en la que los programas de los partidos no cuentan tanto. Las decisiones de los votantes surgen principalmente de la identificación personal con un candidato, como fue el caso de Lula.

La pieza fundamental de estos documentales «de escucha» ha sido la entrevista; las palabras y las voces de los sujetos, incluso, están a menudo eficazmente desplegadas como comentarios y voces en *off* sobreimpresas, contraponiéndose así a las imágenes de la vida pública y de la experiencia colectiva, como sucede en *Ônibus 174* o en *Notícias*. Uno de los puntos fuertes de esta tradición es la lucidez y franqueza con la que los brasileños más pobres expresan las profundas verdades del país, algunas veces efectuando en el proceso un *détournement* de la concepción de la película del propio director. En *Boca de lixo*, un andrajoso joven buscador de basura, de apenas diez años, se enfrenta a la cámara de Coutinho con una pregunta: «¿qué sacas tú poniendo eso en nuestras caras?» Ligeramente desprevenido, el director replica: «queremos mostrar cómo son realmente vuestras vidas». El niño responde: «¿Sabes a quién tiene que enseñar eso? Al presidente Collor».

El propio Coutinho ha descrito su cine como de conversación: el método es mirar y escuchar a la gente, principalmente a los pobres urbanos y rurales, permaneciendo conectados al microcosmos. El enfoque representa una afirmación del sujeto como narrador de su propia experiencia; pretende producir un contra-discurso a las charlas de los programas de TV, dando la vuelta a estereotipos convencionales. Sin embargo, la idea de «dar voz» a los oprimidos es problemática cuando se la considera una panacea. Las diferentes experiencias y hechos sociales requieren diferentes estrategias, y un enfoque semejante no tendría sentido en el momento de *ABC da greve*, mencionado anteriormente, cuando la cámara se convierte en parte de la masa de trabajadores, capturando el momento de acción colectiva en que los huelguistas ya tienen toda su voz.

Algunas veces los propios sujetos del documental parecen estar desafiando al director para proponer una estrategia más adecuada, quizá más agonística, cuestionando la supuesta autenticidad de la experiencia personal, subvirtiendo o satirizando la voz que «se les da». Un habitante de las zonas hiperdegradadas en *Babilônia 2000*, de Coutinho, explica que las *favelas* de Río reciben las visitas de cuatro o cinco equipos de filmación al mes. Otro pregunta si el documental se exhibirá en Estados Unidos; «si es así, tendría que cambiarme de ropa» o si lo que quieren filmar es «la po-

breza y a la comunidad»: «si es eso, venid, aquí está toda nuestra pobreza si queréis verla».

A diferencia de *Peões*, que despliega estrategias más complejas, algunas de las películas de Coutinho de finales de la década de 1990 y comienzos de la siguiente –*Santo forte*, *Babilônia 2000* y *Edifício Master*– están basadas casi exclusivamente en entrevistas, con el plano clásico de medio cuerpo del presentador de televisión, filmadas por lo general en las casas de los sujetos más que en el lugar de trabajo o en un escenario colectivo. El enfoque puede definirse como una clase de humilde y abnegada antropología con discretas connotaciones políticas. A menudo, como en *Edifício Master* –donde los residentes de la clase media-baja de un bloque de apartamentos de Copacabana ofrecen sus propias narraciones de sí mismos– los resultados son sorprendentes y reveladores. Sin embargo, el enfoque del documental-como-antropología, como sabe Coutinho, corre el riesgo de una cierta dejadez una vez que el proyecto de «dar voz» ya no está modelado y propulsado por la necesidad de una percepción renovada, de promover una renovación de la estrategia política. Simplemente nos puede dar un registro del presente –lo que la gente hace y dice cuando se enfrentan a la cámara– sin crear ningún nuevo desafío que pueda reformular nuestro análisis de los determinantes de su experiencia. El modelado de una escena, la fuerza del discurso y del gesto durante una toma larga, y el mínimo, aunque real, trabajo de montaje representan sólo una parte de los recursos del cine documental, que también incluye la utilización de materiales y géneros visuales opuestos, la yuxtaposición de puntos de vista de clase conflictivos, una banda sonora compleja y de contrapunto.

El empobrecimiento estético es un riesgo, pero también es un desafío, y a sus propias maneras las películas analizadas anteriormente se alzan para abordarlo con aplomo. Destaca la magnífica rúbrica de cierre de la cámara de Walter Carvalho en *Entreatos*, retirándose de la escena con la reverencia de un gran actor mientras los medios de comunicación globales revolotean alrededor del recién ungido presidente de Brasil. Hay un asombroso idilio de tres minutos en *Boca de lixo*, estructurado por la banda sonora –una cadenciosa melodía pop en un transistor renqueante– mientras los que rebuscan en la basura se toman un descanso para comer a la sombra. Hay una deslumbrante yuxtaposición de secuencias de diferentes géneros en *Ônibus 174*: imágenes granuladas y claustrofóbicas del autobús parado, mecánicamente recogidas por la cámara de tráfico más cercana; aluvión de noticieros de televisión; vertiginosos planos aéreos de la mansión del gobernador de Río en lo alto de la colina; las meditaciones retrospectivas de las jóvenes rehenes reflexionando sobre las múltiples capas de errores de entendimiento.

Los grandes éxitos de las favelas

Los documentales brasileños afrontan otro desafío de un rival cinematográfico mucho más poderoso. En los últimos diez años, los problemas sociales

más acuciantes del país –la creciente desigualdad de las *favelas*; la corrupción policial; el tráfico de drogas y la violencia de las bandas; la pobreza del interior– han sido un material básico para los grandes éxitos de taquilla internacionales del país. *Estación Central* (1998), de Walter Salles, *Ciudad de Dios* (2002), de Fernando Meirelles, *Carandiru* (2003), de Héctor Babenco, y *Tropa de elite* (2007), de José Padilha, abordan algunos de los mismo temas críticos de los documentales, pero sus modos de representación son melodramáticos, utilizando las secuencias rápidas del video musical o de la publicidad televisiva y la violencia mecánica del *thriller* de acción. *Ciudad de Dios* saquea las páginas de la novela del mismo nombre de Paulo Lins, dramatizando las carreras de un grupo de chicos de la calle metidos en el tráfico de drogas y los tiroteos con rivales en las *favelas* de Río. Está rodada en el mismo territorio que *Santo forte* y *Babilônia 2000* de Coutinho, y la comparación con estos documentales ofrece una esclarecedora crítica que señala las experiencias que el *thriller* de acción –o la industria cultural– no quiere discutir: el agotamiento del trabajo no cualificado, la experiencia de la pérdida; las redes de apoyo y consuelo. Hay un mensaje político tácito en la película taquillera: la mejora colectiva no está en el programa, pero la escapada individual de la trágica violencia de las zonas hiperdegradadas puede ser posible mediante un acomodo con los benevolentes medios de comunicación: Buscapé, el narrador adolescente, otorga un final feliz a la película consiguiendo un trabajo como fotógrafo para una empresa de noticias. La estructura dramática de *Ciudad de Dios* escenifica la arquetípica contraposición de la violencia de las bandas con la educación humanista, y encaja en el marco conceptual del enfoque «apolítico» de la desigualdad social que hacen las ONG.

Tropa de elite entra incluso más de lleno en temas ya explorados por los documentales, especialmente por *Notícias de uma guerra particular*. Está basada en los relatos personales escritos por oficiales del BOPE, incluyendo a Rodrigo Pimentel, que habían hecho una contribución fundamental a *Notícias*. Pero mientras que el documental de Salles buscaba prestar igual atención a las experiencias de los habitantes de las *favelas*, de los traficantes y del BOPE, Padilha omite las dos primeras y se centra por completo en el rudo policía, limitando la perspectiva al punto de vista del protagonista. *Tropa de elite* es una película de acción de «ley y orden» que despliega los habituales tropos melodramáticos. Estos no estaban ausentes en *Ônibus 174*, pero la fuerza de su visión crítica de la tragedia de Sandro hacía que fueran una falta menor; en *Tropa de elite* se sitúan en el centro. Resulta sorprendente que el mismo director pueda haber hecho ambas películas. En la última, el conflicto dramático está polarizado entre la autenticidad de los que reconocen la necesidad de la fuerza bruta, en contra de la posición ingenua o hipócrita de los que tratan de crear un espacio para la negociación social en la *favelas*. El héroe, el capitán Nascimento, es un John Wayne que mata y tortura como parte de una misión moral, y cuyos sufrimientos exigen reconocimiento ya que «limpia» el entorno social de forma que la gente normal pueda vivir en paz. *Notícias* había mostrado, desde luego, que era precisamente la gente común de las *favelas* la

que más sufría por las operaciones del BOPE o por las constantes incursiones de la policía.

El documental surge como el género más poderoso en dos películas opuestas sobre la cárcel más famosa de São Paulo. El éxito de Héctor Babenco, *Carandiru*, se basa en un relato del médico de la cárcel, Drauzio Varella, y pretende provocar la simpatía hacia los prisioneros retratando la completa brutalidad del asalto de la policía militar que mató a más de un centenar de internos, una de las operaciones policiales más sangrientas en el estado de São Paulo. La película está construida alrededor de la melodramática visión de Babenco de los conflictos entre internos y guardias, que hace que los enfrentamientos sean demasiado personales, algunas veces idiosincrásicos. Al final, la masacre llega como un acontecimiento abrupto, apocalíptico, que no está claramente vinculado a las dinámicas represivas de la institución, asumiendo el carácter de un sacrificio cuasi religioso. Al contrario, en *O prisioneiro da grade de ferro*, «El prisionero de la barra de hierro» (2003), un documental sobre Carandiru, la economía de medios de nuevo produce resultados más ricos y complejos. Sacramento se basa en las secuencias producidas por los propios internos de Carandiru, a los que se les ofrece la utilización de cámaras en un taller de la prisión. Detalla las rutinas que inventan los prisioneros para conseguir estructurar su vida diaria, y presenta algunos autorretratos sorprendentes. Una llamativa escena retrata el mundo exterior visto desde la prisión, cuando un interno levanta la cámara para filmar a través de los barrotes de hierro. El taller fue una ocasión para la autoafirmación, en oposición tanto a las barreras que mantienen a la justicia como un sistema de reglas virtuales que no se aplican a los que están en la cárcel, como a la red de números utilizados por la institución para hacer que todo sea impersonal; unas realidades en las que la película de éxito nunca penetró.

Desde esta perspectiva, los documentales brasileños reafirman su conexión con la tradición crítica del cine moderno del país, exploran nuevas aproximaciones a los problemas de representación, particularmente en relación con la industria cultural y la mercantilización de la subjetividad promovida por los medios de comunicación. Puede que no sea mucho afirmar que, en manos de sus mejores practicantes, el documental ha surgido como la forma principal para la representación crítica de la experiencia social en un país cuyos problemas no han disminuido, sino que se han vuelto más complejos bajo la actual y bien establecida hegemonía de su Partido de los Trabajadores.