Paulo Antonio Paranaguá (ed.)

CINE DOCUMENTAL EN AMÉRICA LATINA

Preámbulo de Nelson Pereira dos Santos

Textos de José Carlos Avellar, Ricardo Azuaga, Ricardo Bedoya,
Jean-Claude Bernardet, Luiz Fernando Carvalho, Luciana Corréa de Araújo,
Isleni Cruz Carvajal, Marvin D’Lugo, Marina Díaz López,

Alberto Elena, Juan Antonio García Borrero,

Alfonso Gumucio-Dagron, Clara Kriger, Amir Labaki,

Consuelo Lins, Ambretta Marrosu, Mariano Mestman, Kathleen Newman,
María Luisa Ortega, Paulo Antonio Paranaguá, Zuzana-M. Pick,
Fernáo Pessoa Ramos, Laura Podalsky, Jorge Ruffinelli,

Vicente Sánchez-Biosca, Leandro Rocha Saraiva, Geraldo Samo,
Mirito Tqrreiro, Patricia Torres San Martín, Julia Tuñón, Ismail Xavier.

Traducciones de Jung Ha Kang y María Calzada Pérez

CATEDRA
Signo e imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

Ilustraciones de cubierta: Chircales (Marta Rodríguez yjorge Silva, Colombia, 1967-1972)
y Araya (Margot Benacerraf, Venezuela, 1959).

1.a edición, 2003

Esta obra ha sido publicada
con la ayuda del Festival de Málaga

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Festival de Málaga, 2003
© Preámbulo de Nelson Pereira dos Santos, 2003
© Textos de José Carlos Avellar, Ricardo Azuaga, Ricardo Bedoya, Jean-Claude Bernardet,

Luiz Femando Carvalho, Luciana Correa de Araújo, Isleni Cruz Carvajal, Marvin D’Lugo,
Marina Díaz López, Alberto Elena, Juan Antonio García Borrero, Alfonso Gumucio-Dagron,
Clara Kriger, Amir Labaki, Consuelo Lins, Ambretta Marrosu, Mariano Mestman, Kathleen Newman,
María Luisa Ortega, Paulo Antonio Paranaguá, Zuzana-Mirjam Pick, Fermo Pessoa Ramos,

Laura Podalsky, Jorge Ruffinelli, Vicente Sánchez-Biosca, Leandro Rocha Saraiva, Geraldo Samo,
Mirito Torreiro, Patricia Torres San Martín, Julia Tuñón, Ismail Xavier, 2003
© Traducciones de Jung Ha Kang, Paulo Antonio Paranaguá y María Calzada Pérez, 2003

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2003
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 15.531-2003
ISBN: 84-376-2060-0
Printed in Spain
Impreso en Lavel, S. A.

Humanes de Madrid (Madrid)

**Geraldo Sarno**

José Carlos Avellar

Documental, definió el brasileño Geraldo Samo en noviembre de 1983, durante la retrospectiva organizada por el Certamen Internacional de Cine Documental de Bilbao, «es la búsqueda de sí mismo a través del estudio del otro». Y un año después, en un texto publicado en la edición de agosto de 1984 de la revista Filme Cultura, agregó: «En verdad, lo que el documental realmente documenta con veracidad es mi manera de documentar.»

Tal vez sea posible a partir de aquí pensar el documental como cine, como docu­mento que se documenta a sí mismo, como film que tiene como tema su propio y particular proceso de creación; como práctica en la que documento y cine (o, podría­mos decir, realidad y lenguaje) viven una búsqueda de sí mismo a través del estudio del otro.

Viva Cariri! (Geraldo Samo, Brasil, 1970), por ejemplo: un coronel sentado en el porche de la casa grande de su hacienda. El diseño y el movimiento intemo de la imagen sugieren tranquilidad, pero el sonido es agitado y tenso. La imagen, aquí, es menos lo que se ve y más lo que se oye, la voz irritada del hombre. El habla sin pa­rar, como una ametralladora, protestando contra la desatención de las autoridades, contra el abandono en el que vive el Nordeste, contra la injusticia, tan grande que él tuvo que deshacerse de sus tierras, continúa disparando una palabra encima de la otra, vender la casa en la que vivía, vender el almacén en el que vendía desde hace más de veinte años, vender todo el ganado y quedarse sólo con la hacienda Coité, una legua, lo que, dice, todo el mundo sabe, son doce kilómetros, plantando bana­na, cuidando la tierra sólo con dieciséis máquinas, continúa sin pausas, creciéndole la rabia, pero precisando de unas cuarenta o cincuenta, trabajando con muchas ga­nas, sin ayuda del gobierno, por el Nordeste, por el Brasil, faltándole ya casi el alien­to, porque es nordestino, tipo verdadero, hombre del Ceará fuerte y la voz ronca, dé­bil, pero fuerte aún el deseo de desahogarse, saca el revólver de la cintura y da tres ti­ros al aire.

Después de los tiros, un cierto silencio. Voz recuperada, ahora mansa y tranqui­la, da una orden a alguien fuera del cuadro: «Llama a todos los empleados.» Ensegui­da irrumpe una frase musical que resume, critica, retoma, repite en otro nivel la mis­ma indignación, una improvisación cantada por Gilberto Gil con guitarra, que rasga fuerte las cuerdas, sacando un estampido casi igual al de los tiros, sin decir palabra al­guna, arrancando del fondo de la garganta un sonido irregular y gutural como si es­tuviera sofocado por la indignación y fuera proyectado con mucho esfuerzo.

En la imagen la figura filmada casi no se mueve. El sonido es el que aparece en primer plano e, inmediatamente se percibe, el sonido que se mueve al frente de la imagen no es el único, no es lo que fiie grabado con aquella imagen del coronel en el porche de la casa grande. Es decir, el sonido grabado directamente con la imagen también está allí, es un discurso tranquilo como los gestos, del hacendado, podemos oírlo, en el fondo, por debajo del discurso indignado en volumen más fuerte. Dos so­nidos, dos discursos, uno sobre el otro. El carácter nervioso del sonido en primer pla­no viene de una conversación que no aparece en la pantalla. El sonido que corres­ponde a la imagen que vemos corre por debajo, como discurso secundario sobre la extensión de la hacienda, el cultivo, las máquinas y lo poco que se puede hacer sin ayuda del gobierno, que si viniera sería bienvenida. Todo es claro desde el comienzo: son dos conversaciones superpuestas, dos monólogos de un mismo personaje. El atropello, un discurso sobre el otro, acentúa el tono indignado de aquel discurso gra­bado en otro momento y puesto ahí en primer plano. Los tres tiros son arrancados de la conversación tranquila y en tono bajo allá en el fondo (de repente se aumenta el volumen de la banda sonora hasta entonces en segundo plano y se corta el sonido que estaba en primer plano). Y, más que un simple registro de algo que efectivamen­te ocurrió, los tres tiros aparecen como una secuencia natural del discurso indignado sobre la desatención de las autoridades. O sea, al mismo tiempo en que vemos en la pantalla el fragmento de lo real registrado por la cámara, tenemos también una inter­ferencia que revela la imagen no como una simple representación de lo real, sino como una representación de lo real. Ver la imagen es ver también su modo de com­posición, el punto de vista desde donde lo real es observado. El espectador se da cuenta de que se trata de la cuestión documentada y del documental como cuestión. Percibe que la escena visible no se dio en el momento de la filmación exactamente del modo en que se da a ver en el film. El film es la escena real, la fotografía en mo­vimiento del instante del rodaje, más la reacción del realizador ante tal escena, más el sentimiento y el instinto en el rodaje, más la razón y el análisis en el montaje. O sea, en este plano de dos discursos y tres tiros, el coronel es, al mismo tiempo, aquello que el observador fotografía, el hombre tranquilo que da tres tiros a lo alto para llamar a los empleados, sumando lo que el observador monta, el hombre ner­vioso que sale dando tiros a diestra y siniestra contra la desatención de las autorida­des. Y en este plano de una imagen y dos sonidos podemos percibir una de las carac­terísticas del proceso creativo de Samo: él trabaja la tensión esencialmente cinemato­gráfica que transforma toda y cualquier y simple y única imagen en dos. En por lo menos dos. Una imagen del film, más aún en un documental, es dos: es el hecho na­rrado y la narración; es el documento inmediatamente visible y percibido como par­te de un proceso de narración/reflexión que nació de él y que lo lleva a nacer de nue­vo, documento renovado, a los ojos del espectador.

Una imagen dos: aunque un documental parezca una exposición clara y objeti­va de determinada cuestión; aunque el creador se oculte en una casi absoluta trans­parencia, y parezca existir sólo el otro; aun así, el documental es, como dijo Samo en Bilbao, «la búsqueda de sí a través del otro: conocerlo es conocerme». Conocerlo, por medio del instrumental del documental, es conocerse, en la particular forma de servirse de ese instrumental.

Viramundo (Geraldo Samo, Brasil, 1965), por ejemplo: en su primera mitad, he­día casi sólo de entrevistas, la imagen parece estar allí sólo para dar voz y figura a los otros; es como si el documento estuviera en busca de sí mismo a través del cine. El

film avanza como una conversación —en verdad, como dos conversaciones super­puestas: la que tiene lugar dentro de cada plano y la que resulta del montaje de los testimonios, hecho de modo tal que cada uno prosigue, amplía, confirma o niega a otro. La cámara va a recibir a gente pobre que dejaba el campo por la promesa incier­ta de empleo en Sao Paulo; va a oír, ahí mismo, en la estación, tras el arrivo del tren del norte, a los migrantes que hablan de las pocas oportunidades en el campo y de la esperanza de trabajo en la construcción o en las industrias. La conversación que se establece a partir de entonces primero ordena los discursos para componer un testi­monio continuo y coherente sobre las causas de la migración. Después, como tes­timonios contradictorios, estableciendo entonces un paralelo entre el migrante bien adaptado a la metrópolis y el que, después de pasar por diferentes experiencias de tra­bajo, está desempleado.

Vemos al migrante con empleo contar cómo llegó a la ciudad: «recién casado, con treinta mil réis en el bolsillo», y luego al desocupado contar que cuando llegó «no tenía ningún oficio». El empleado dice cómo consiguió trabajo: «ingresé en la Fundición Progresso con salario de tres y quinientos por hora», y el desempleado, sus tentativas de adaptarse al trabajo industrial: «Hice la pmeba. Pasé. El miró la pieza del otro y miró la mía. Entonces él dijo: “la suya está mejor. Venga a trabajar maña­na”. Entonces, cuando llegué, él me hizo la ficha, y yo quedé en el puesto.» El que tiene empleo cuenta cómo fue siendo ascendido de ayudante a subjefe y de subjefe a jefe de sección de hornos; el desempleado dice cómo saltó de empleo en empleo: «Fui a trabajar en una fábrica de cocinas. Después de la fábrica de cocinas fiii a una de refrigeradores. Después de la de refrigeradores, a una de lavarropas. Después de la de lavarropas, a una de muebles de metal. De la de muebles de metal, a la Good- year»; habla del despido después de pedir aumento y de la dificultad de conseguir tra­bajo: «Llego a las fábricas y veo aquellas filas, trescientas, cuatrocientas personas. Voy a una, dicen: “no hay empleo”. Voy a otra, dicen: “no hay puesto”. Voy a otra: “ven­ga mañana”.» Uno dice cómo hizo su casa: «Compramos un terreno, constmí dos ca­sitas. Una está alquilada, vivo en la otra. Tengo TV, refrigerador, enceradora y tres hi­jos que adoro.» El otro cuenta sus problemas de vivienda: «Vivo en la casa con mi se­ñora hace once años y el dueño de casa no quiere cobrar el alquiler porque dice que necesita hacer reformas en la casa; y en otro momento dice que es para alquilar. Yo no debo nada. El abogado me está cobrando.» Primero el documento, la imagen como espacio vacío, abierto para que la persona ante la cámara arme su discurso, cuente su experiencia de vida. Después el cine, la organización de las imágenes y so­nidos para componer el film, un relato otro de una otra experiencia personal, la del realizador ante el fragmento de realidad que filmó.

Un primer gesto del cine para buscarse a sí mismo a través del documento ocu­rre todavía en esta mitad cuando un rápido movimiento de zoom va hacia el rostro del metalúrgico que impone una condición para afiliarse al sindicato: «tenemos un sindicato nuestro, enteramente brasileño, y no un sindicato a favor ni de Rusia ni de Cuba»; el zoom, bmsco, poco prolijo, es como una reacción no controlada del que abre los ojos con sorpresa ante lo inesperado de la afirmación. Y enseguida, en su se­gunda mitad, Viramundo pasa a comportarse como un cine en busca del documento. Ninguna entrevista, sólo registros de los mecanismos asistenciales creados para decir­le al migrante que llegaba del campo cómo comportarse en la ciudad. «Vivo aquí en Sao Paulo y lidio con un pueblo obediente; he aquí lo que Dios quiere: un pueblo obediente», dice el predicador a la multitud en la plaza. Y dos mecanismos creados

189



para compensar la falta de trabajo con caridad. El santo38 39 40, según el tendrái9 de umban- da\*{), «consigue empleo, saca a las personas de la prisión, resuelve procesos y mitiga los problemas de la vida». Prosiguiendo y radicalizando el procedimiento de su pri­mera mitad, el film pasa a componer una confrontación que tiene su clímax en un rápido movimiento circular que comienza en la playa, en una ceremonia umbanda, pasa por la plaza, por la ceremonia que expulsa el demonio del cuerpo de una mujer poseída, y casi sin parar vuelve al ritual en la playa. La plaza se vuelve mar, el grito de la mujer poseída por el diablo se extiende hasta la imagen de la playa, el mar se vuel­ve plaza, el mido del mar cae sobre la ceremonia del predicador.

En abril de 2001, en un debate en el festival E tudo verdade, Samo dice que de este trecho de Vimmundo surgió la poética documental de su cine; que ve «Viva Cariri! como el complemento y el cierre de una especie de búsqueda y de experimentación en el lenguaje documental que tiene su inicio en Viramundo». El primero es un film pensado y realizado a partir de «un yo creador que está en la cámara» («preso en la cámara, yo era la cámara»), y que sólo se libera de ella en la secuencia en la que «mon­ta las manifestaciones religiosas, mezclando todo, sonido e imagen», rompiendo «una cierta linealidad de la narración». El segundo parte del sentimiento opuesto, «de

38 Santo: en los ritos religiosos afro-brasileños son los guías espirituales que personifican y controlan las fuerzas de la naturaleza divinizada. (N. déla T.)

39 Terreiro: local donde se realizan las celebraciones de los ritos afro-brasileños. (N. déla T.)

40 Umbanda: religión afro-brasileña nacida en Río de Janeiro hacia fines del siglo xix, que incluye in­fluencias esotéricas, orientales, cabalísticas, católicas, etc. (N. déla T.)

190

la propuesta, como proceso de creación, de salida de la cámara.» En el plano «de la estructura, del lenguaje documental», dice: «Viva Cariri! es lo opuesto de Viramun- do», pero los dos filmes «están profundamente ligados, uno complementa al otro» —así como en el cine documental el montaje (simplificando un poco: ¿el momento en que el cine se libera de la cámara?) complementa y organiza el rodaje (simplifican­do aún más: ¿el momento en que la cámara se libera deí cine?).

El proceso creativo parece ser todo él cámara cuando A térra queima (Geraldo Sar- no, Brasil, 1984) se detiene sobre una familia, encontrada al azar, de habitantes del sertácft1 que migran huyendo de la sequía. En una carretera cualquiera del sértelo cor­tada entre la vegetación, en camino a Fortaleza, surgen delante del automóvil cuatro pequeñas figuras que caminan al margen del asfalto, un hombre, una mujer, dos pe­queños. Sea porque la vista estaba especialmente atenta a descubrir lo que era empu­jado al margen —las personas en el auto filmaban la sequía en el sur del Ceará—, sea porque el vidrio delantero del automóvil pasaba el paisaje ante los ojos como panta­lla de cine transformándolo en imagen fílmica, lo que se produjo entonces fue un zoom que dentro del travelling que avanzaba carretera adentro cerró el cuadro en las cuatro personas al margen del camino. Y entonces, plano fijo, el auto hacia delante y, cámara en mano, reacción inmediata, se filma una conversación con los caminan­tes, que cuentan de sí en pocas palabras: familia pobre, marido, mujer, dos hijos, las pocas pertenencias amarradas en fardos sobre la cabeza, huyendo de la sequía, de la falta de trabajo, para buscar alguna cosa menos mala en Fortaleza.

La entrevista se muestra en el film en cuatro planos que muestran lo inesperado del encuentro y lo espontáneo de la conversación; lo que ocurrió, ocurrió así como se ve. La primera imagen, desde dentro del auto, descubre a los caminantes allí de­lante, al margen del camino; el auto pasa a su lado y la cámara se desvía para conti­nuar viéndolos; en cuadro, entonces, el limpiaparabrisas delantero y la ventanilla la­teral del auto, especie de cortina, velo, obstáculo, una casi contra-información que si­túa para el espectador el lugar y la manera en que están siendo vistos los que caminan al margen del asfalto. La segunda imagen, la cámara ya fuera del auto, en la mano del camarógrafo, en el suelo de tierra seca al margen de la carretera, es un plano fijo a la espera de los caminantes que se aproximan. La tercera es aquella en que se da la en­trevista propiamente dicha; el rostro del hombre en primer plano, la mujer y los hi­jos detrás de él en el fondo del cuadro —él habla de la falta de trabajo en la ciudad en la que vivía y de la migración forzada en busca de un empleo en la capital. La cuarta y última imagen, terminada la conversación, la cámara de nuevo dentro del auto que retoma la carretera y deja atrás a los migrantes.

Si examinamos sólo este fragmento de A térra queima el yo creador está en la cá­mara. Visto como efectivamente es, como parte integrante del film, él aparece como verso de una constmcción poética que propone una relación con estos cuatro planos más allá de la establecida a partir de lo que la cámara nos da a ver. Mientras percibi­mos a los migrantes camino de la capital, percibimos también lo que la cámara no ve, lo esencial, lo invisible, lo que sólo se revela en la estructura, en la relación de este fragmento con los otros que componen el film, en el orden constructivo que repre­senta y hace un análisis sobre la región que sufre la sequía; y en verdad, esta estruc­tura documenta con veracidad, precisamente, el modo de documentar del realizador,

Sertáo: región agreste, semi-árida del interior del Brasil. (N. delaT.)

191



tal como él mismo puso de relieve, poco antes de realizar A térra queima, en el citado texto para Filme Cultura:

Debo admitir que esta manera de documentar (suponiendo que ella pudiera configurarse en un cuerpo orgánico de reglas y principios filosóficos, estéticos, etc.) estaría determinada por el problema de la producción, por las situaciones de orden técnico y por limitaciones que surgen de mi mayor o menor dominio de los medios de realización, de mi mayor o menor experiencia, etc. Es decir, entre lo originalmen­te imaginado —mi manera de concebir un tema— y la forma definitiva que asume en la obra acabada hay una distancia a recorrer durante la cual el proyecto inicial su­fre modificaciones. Y la cuestión todavía se complica cuando verifico que el objeto que va a ser documentado, el otro, el mundo, está vivo, reacciona y es seguramente más rico y más complejo que lo previamente imaginado. Mi afirmación inicial, la de que el documental lo que realmente documenta con veracidad es mi manera de documentar, será tal vez más correcta si también concibo como manera de docu­mentar mi manera peculiar de reaccionar a las situaciones y problemas concretos que surgen durante la realización. La práctica casi siempre me fuerza a actuar así. Pero no siempre estamos preparados para abandonar la dualidad sujeto/objeto, para transformar todas las etapas de realización de un filme documental en etapas real­mente creadoras, liberando la subjetividad y asimilando la invasión inesperada de lo real. Cuando esto ocurre, antes incluso que el espectador, quien recoge el primer re­sultado soy yo mismo con la ampliación de mi espacio interior de imaginación. De cualquier manera la subjetividad, asumida o no conscientemente por el realizador, impone sus reglas aun cuando éste busca la objetividad.

Si en algún lugar del cine la relación dialéctica entre el autor y la obra se realiza por entero, de modo tal que sea imposible decir si el autor hizo la obra o si la obra hizo al autor, este lugar es el del cine documental. Y la condición particular del do­cumental brasileño de este periodo entre Viramundo y Viva Cariri! volvía esta rela­

192

ción todavía más aguda, ya que los filmes eran producidos para atender a una nece­sidad de expresión del realizador y no a una demanda de un mercado entonces ine­xistente o francamente hostil al cine brasileño en general y al documental sobre todo —basta recordar que estos dos títulos, además de los otros dieciocho que integran la serie A condigdo brasileira, jamás llegaron a tener una efectiva distribución comercial. Las obras, en verdad, circulaban entre los autores. Es en este sentido que Samo pue­de afirmar que cuando logra un documental el primero en recoger los resultados es él mismo, el realizador, que, con la experiencia, amplía su imaginario. La práctica del documental abre la posibilidad de una experiencia en la que el realizador no necesa­riamente se propone hacer un film sobre algo que conoce, sino por el contrario so­bre algo que quiere conocer. El film, entonces, se construye como un proceso de in­vestigación y no como ilustración de algo estudiado antes de la filmación, y ocasio­nalmente con instrumental no cinematográfico. Una preparación o estudio previo, en verdad, existe en casi todo documental, pero esta investigación previa puede no ser algo parecido al film antes del film, y sí una mera indicación de un film que va a ser realizado. A partir de esta segunda perspectiva que Samo realiza sus documenta­les, en especial los que siguen inmediatamente a Viva Cariri!, y entre ellos, especial­mente, Iaó (Geraldo Samo, Brasil, 1976) —tal vez porque el tema del film y las con­diciones de trabajo exigían una entrega absoluta a la invasión inesperada de lo real. De algún modo, la cuestión de las maes de santo42 en trance, ofreciendo su cuerpo al santo, recibiendo al santo en su cuerpo, parecía ampliar la cuestión central del docu­mental: recibir en el cuerpo del film al otro. E incluso, una observación oída poco antes del inicio del rodaje, primera, inesperada y significativa invasión de lo real, rea­firmó lo que inconscientemente nos movía.

«La cámara no ejerce ni una buena ni una mala mirada»43, dice doña Filhinha, ia- lorixáP44 de un terreiro de candombe en la ciudad de Cachoeira, Bahía, al explicar, en una conversación con nosotros y con los otros paisAh y maes de santo de su terreiro, por qué había decidido permitir la filmación de los ritos de iniciación de tres nuevas filhas de santoA1 —imágenes que irían a componer Iaó. Para la gente de cine allí pre­sente, además de Samo, Walter Goulart, técnico de sonido, Joáo Carlos Horta y yo, fotógrafos, lo que doña Filhinha dijo provocó un comportamiento doble. Alegría no sólo por la autorización para filmar sino también porque lo que ella dijo parecía una brevísima teoría del cine documental o una crítica a la creencia, tan ingenua como común e inconsciente, en la absoluta objetividad de la cámara. Ya habíamos estado en el terreiro, habíamos observado y conversado con toda la gente, pero estos encuen­tros anteriores, en verdad, no nos daban conocimientos seguros para hacer el film ni una autorización automática para filmar. El mal de ojo que ejerce una persona pue­de perjudicar la ceremonia de candomblé, continuó doña Filhinha. Pero nosotros ha-

1. Mae de santo: sacerdotisa jefa de una casa de culto afro-brasileño. (N. delaT.)
2. «A cámara nao tem nem bom nem mau olhado». Se refiere al influjo maléfico que según la creen­cia popular ejerce una persona sobre otra con la mirada (mal de ojo). (N. del T.)
3. Mae de santo. (N. delaT.)
4. Candomblé: religión africana introducida por los esclavos en el Brasil. En la actualidad registra in­fluencias extrañas a su cultura de origen (como por ejemplo elementos del espiritismo y de mitos y ritua­les indígenas). (N. delaT.)
5. Pai de santo: jefe espiritual y administrador de un centro umbanda. (N. delaT.)
6. En el rito umbanda, médium, intermediaria entre los vivos y el alma de los muertos. (N. delaT.)

193



Iaó (Geraldo Samo, Brasil, 1976).

bíamos sido aceptados allí para ver los ritos por no traer el mal de ojo; si podíamos ver, podíamos ver con la cámara —y así trabajamos, durante poco más de un mes, aprendiendo en el terreiro cómo filmar el terreiro, filmando todo lo posible, guiados por las reglas de la subjetividad.

Las reglas de la subjetividad parecen imponerse de forma absoluta en el pequeño documento que abre Coronel Delmiro Gouvem (Geraldo Samo, Brasil, 1977): el testi­monio de un viejo trabajador de la Fábrica da Pedra. El espectador todavía no sabe nada, el film todavía no ha comenzado y en la pantalla el rostro de un hombre vie­jo, de expresión tranquila, prácticamente sin ningún gesto, comienza a hablar con voz suave y pausada de alguien que conoció: «¿Antes de que él llegara? Era. El ham­bre era grande. Lo que la gente comía era... En tiempo de sequía, en la que no había plantación... Lo que la gente comía era macambira, xiquexiqué48, esos frutos de la mata. Xiquexique viejo, asado.» El ritmo del discurso es lento, y con frecuencia un prolongado silencio, como a la espera de alguna cosa, separa una frase de otra: «Con la llegada de él, nunca nadie más pasó hambre. Hambre, nunca más se pasó. Nadie nun... Con la llegada de él. El lugar fue el que se ha enriquecido. Cuando él llegó, fue... Cuando llegaba un hombre, un migrante de fuera, él lo mandaba vestir. Estaba

Plantas del Nordeste brasileño, de poco valor nutritivo. (N. déla T.)

194

con hambre, le daba de comer. Otro día, iba a trabajar. Cuando el empleo era poco, mandaba juntar piedras en la mata, en el lugar donde se reunía el ganado, para que­darse sólo seguro. Pero nadie pasaba hambre ni estaba tampoco desocupado.» La puntuación, en la transcripción del discurso, es difícil de marcar, porque el viejo no sólo habla lentamente sino que también deja blancos inesperados en el medio de una frase, como si estuviera buscando las palabras justas. «Es. El pueblo. Cuando él mandaba llamar a alguien. El camarada llegaba allá y enseguida temblaba. Pues de­cían que él tenía imán en los ojos. Tenía imán en los ojos. Ahora, al que se portaba mal con él, o lo despedía o le daba unos azotes, y el tipo se las tomaba.» Y hace en­tonces la pausa más larga antes de concluir: «Pero nunca mandó a matar a nadie.»

El filme comienza así. El espectador entra en la historia como quien interviene en medio de una conversación. Tiene ante sí el rostro de un viejo que habla, y esto es todo. No sabe quién es el viejo que habla. No sabe de quién habla. Las cosas que dice parecen venir en respuesta a preguntas que no hemos oído. Es como si el prin­cipal interés de esta imagen fuese llamar la atención no exactamente sobre lo que está siendo narrado, sino sobre el narrador. En principio el viejo aparece como un inter­mediario, del mismo modo en que ocurre en innumerables documentales, para que el espectador sepa, a través de él, de algo que la cámara no presenció. Pero como aquí no sabemos de quién se habla, el modo de hablar se vuelve más importante que el asunto del que se habla. Hablando del otro el viejo habla de sí mismo. La expresión tranquila, la voz mansa, la ausencia de gestos y las prolongadas pausas pasan a pri­mer plano, se transforman en el tema de la conversación cinematográfica de la cual participamos; la persona a la que él se refiere se reduce a ser un intermediario, una fantasía, una ficción armada sólo para revelar cómo es, cómo habla, cómo piensa, él, que está allí, presente, visible.

Tal vez el mejor modo de explicar esta sensación de que toda la imagen, incluso la más simple, parece resultado de un montaje, de una fusión de ella con ella misma, de lo que ella es con lo que ella representa, sea recordar a la sacerdotisa que en el mo­mento del trance en el candomblé es ella misma más el santo que incorpora. Tal vez incluso pueda sugerirse esta sensación diciendo que hay un poco de ficción en los documentales de Samo, así como hay mucho de documental en la ficción que él construye a partir de un hecho real. Un poco de ficción en el documental: el frag­mento de lo real, después de ser registrado por la cámara, cobra vida propia, y aun­que se refiera siempre a la escena original, pasa a obedecer exclusivamente las leyes de la dramaturgia cinematográfica. Mucho de documental en la ficción: lo que po­dríamos llamar leyes de la dramaturgia cinematográfica no son pensadas como un conjunto de normas inalterables para la constmcción de un film. Son procedimien­tos cuestionados todo el tiempo por la invasión inesperada de lo real. En la pantalla, en Vitalino / Lampiño (Geraldo Samo, Brasil, 1970), el alfarero Manuel Yitalino Filho está haciendo un muñeco de barro. La cámara documenta detalladamente las manos del artista, mojando y golpeando el barro, formando el tronco, las piernas, los bra­zos, la cabeza y el fusil de Lampiáo. De vez en cuando, en la banda sonora, unas fra­ses del artesano explican su proceso de trabajo. Pero lo que tenemos aquí, en estas imágenes que efectivamente documentan el proceso de trabajo de Vitalino Filho no es sólo ni en primer lugar un documento directo sobre la manufactura de muñecos de barro —tanto es así que, en la banda sonora, las palabras del alfarero se alternan con el canto en el que Severino Pinto nos cuenta la historia de Lampiáo. La canción desvía al espectador de la confección de un muñeco de barro para ser vendido en la

195

feria hacia la construcción del mito del bandido del sertáo nordestino que «perdió la vida en su ley» y que «hizo todo lo que hizo para tener razones en su vida».

Mostrar lo que las personas hacen y en qué medida son hechas por la estructura social en la que viven. Los documentales de Samo registran cómo las personas comu­nes montan sus estrategias de supervivencia. El trabajo al margen de la ciudad indus­trializada, en el cobertizo donde se prepara la harina de mandioca, en el ingenio de azúcar, en la feria, en la fábrica del sertáo, en el taller de los escultores de imágenes de santos, los alfareros y los maestros de grabados. Documentar estas acciones para investigar en ellas lo que constituye el pensamiento de estas personas: cómo los can­tores interpretan el sertáo, cómo los grupos religiosos explican la ciudad industrial, cómo los mitos de Lampiáo, del Padre Cicero y del país de Sao Samé diseñan una utopía propia del sertáo.

En verdad sólo es posible percibir una cosa si percibimos en ella la otra, al mis­mo tiempo. El interés por la figura del viejo narrador de Coronel Delmiro Gouveia se mantiene en función de la curiosidad por lo que él está contando. El narrador va a ocupar el lugar de lo que cuenta poco más adelante. Lo que existe en primer lugar es el deseo de descubrir quién era aquel hombre que mandaba dar azotes a quien obra­ra mal. La imagen del viejo hablando es al mismo tiempo aquella que vemos y otra más; en una sola tenemos dos, estructuralmente herederas del montaje en abismo, un plano cayendo dentro del otro, de la secuencia de las religiones en Vimmundo, idéntica a aquella del hacendado con dos discursos y tres tiros en Viva Cariri!

Producido como parte de la segunda etapa de la serie A condigáo brasileira, filma­do en 1969, Viva Cariri! sólo comenzó a ser montado un año más tarde, según con­tó Samo en el testimonio de 2001 ya citado. «Me encerré un mes para trabajar en el montaje solo», para sólo después de armada la imagen comenzar a ocuparme del so­nido y «pulir la edición con Rose Lacreta y Amauri Alves». En cuanto a la imagen, trabajó solo «porque quería hacer una cosa que no sabía bien qué era, buscar lo que está en la imagen y en la cámara, liberarme de la cámara. El film se arma de manera fragmentaria, con imágenes que no siempre se explican —a veces aparecen cosas que no se explican— en una estructura mucho más espacial que temporal».

Imágenes que no siempre se explican para componer una reflexión, no sólo un retrato de lo real, sino reflexión [reflexáo] (que en portugués podemos leer como un aumentativo del reflejo [reflexo]), reflexión hecha a partir de reflejos de lo real.

Los dos herreros que golpean con firmeza en el hierro candente sobre el yunque produciendo un sonido metálico y estridente en el prólogo; el hombre delgado que golpea repetidamente en un mortero en una sala oscura; la viejecilla sentada en el suelo que, en silencio, con un gesto mínimo, mete bocados de harina en la boca. El significado real de estas acciones no es exactamente lo que importa. Tales reflejos son fragmentos vivos de la realidad, registros de acciones verdaderas descubiertas y no en­sayadas para la cámara; ella entra en la sala oscura y se acerca al rostro cansado del hombre que golpea con la mano no se sabe qué en el mortero; o queda a una cierta distancia para ver el semicírculo que trazan el martillo y el doblarse del cuerpo del herrero para golpear firme en el hierro candente; o se pega al rostro de la mujer en el suelo a la espera del gesto pequeño y breve que lleva a la boca la poca harina conte­nida en la calabaza. Pero estas imágenes de Viva Cariri! son lo que son y más, y prin­cipalmente, lo que significan en la estructura en la que se encuentran —estructura que (conviene repetir) nace de ellas y las realimenta; estructura que nace de esas imá­genes, o, más exactamente, de lo real de lo que estas imágenes son reflejo, o, aún más

196

exactamente, de lo que el realizador piensa y siente ante lo real y los reflejos que re­gistró para representar su manera particular de relacionarse con el mundo. El reflejo no está allí, en la pantalla, para ser reconocido por el espectador como registro obje­tivo de lo que ocurrió en la filmación, para ser visto como si él estuviera allí, en el lu­gar de la cámara. Lo que importa aquí es montar una estructura dramática que lleve al espectador al efectivo y afectivo entendimiento (y no al simple reconocimiento) de la realidad filmada.

El hombre que golpea en el mortero en la sala oscura es eso mismo que podemos reconocer con los ojos: un trabajador delgado y desnutrido como tantos otros del Nordeste, sumando lo que no se encuentra inmediatamente visible y lo que el obser­vador siente y piensa sin que este sentimiento y pensamiento se haga necesariamen­te consciente y visible. Simultáneamente, al mismo tiempo, viendo una cosa porque ve la otra, en el hombre que golpea el mortero él ve igualmente lo que la imagen ex­presa en el orden especial que reúne los diversos fragmentos de la región del Cariri: él es una representación del mecanismo de la sociedad en la que vive, mecanismo que golpea, y golpea, y golpea, y golpea, siempre fuerte; él es una representación de la indignación, de la desesperación, de la rabia ante ese mecanismo perverso, senti­mientos que organizan la estructura narrativa del film. O sea, en este plano, en este breve espacio de tiempo en que la imagen entra en la sala oscura y se aproxima al ros­tro del delgado trabajador que golpea en el mortero casi indiferente a la entrada del hombre con la cámara, vemos al trabajador, depués sólo el mortero, y sólo el sonido, el mido seco y pesado, y sólo el rostro del hombre, que descubre la cámara y nos mira, sin parar de golpear en el mortero, y que respira fuerte, con dificultad, pero continúa golpeando. Y así, de repente, la realidad de la imagen es superada por la sensación por encima de lo real. Vemos, más allá de la simple objetividad de la cáma­ra, al hombre siendo triturado por los golpes que da en el mortero.

Cuando partió para el Nordeste para filmar los documentales de la segunda eta­pa de A condigdo brasileira, Samo se organizó para hacer un único film. «Claro, hacer varios filmes», contó en su testimonio durante el festival E tudo verdade, «el objetivo de Thomaz Farkas era traer la mayor cantidad posible de documentación y, enton­ces, pensé en una serie de monografías, de filmes cortos. Pero tenía uno en la cabe­za. Quería hacer un film» —que iría a ser Viva Cariri! La mayoría de las monografías, continúa, fue hecha en un día. «A cantona fue realizado en una noche. En una ha­cienda llamada Dos Hermanos, en Caruaru, con Severino Pinto y Lourival Batista. Casa defarinha fue realizado en un día, en Juazeiro. Iban a hacer harina de mandio­ca, llegamos allí temprano, combinamos las cosas y al final de la tarde estaba hecho el film. 0 engenho también lo realizamos en un día, en un ingenio de azúcar donde se fabrica el aguardiente de caña [cachaga]. Padre Cicero, con material de archivo más lo que sobró del montaje de los otros. Regido Cariri, también con sobras de montaje. En verdad yo hice un film, Viva Cariri!»,

Dice que con las monografías quiso «ganar condiciones de producción, margen de negativo, días de filmación», para hacer un filme sobre el Nordeste, «una cosa abarcadora» y que «en el plano de la estructura, del lenguaje documental, sería lo opuesto de Viramundo». Un film para liberarse de la cámara, lo que él explica como un modo de relacionarse con la idea del documental como una aventura poética de conocimiento, como algo que se da a partir de una «forma vacía, una estructura es­pacial, un diseño vacío», como un film que no sale de la estructura concebida antes de la filmación, que «tiene que estar abierto a lo imprevisto», ni se determina por la

obediencia a la aparente objetividad de la cámara. Las imágenes no son hechas para que «se encajen en una forma preexistente» para confirmar algo sabido antes del ins­tante de la filmación. Al contrario, las imágenes son el momento de búsqueda del sa­ber, búsqueda que irá a «modificar, conformar esa forma vacía» que a su vez irá a mo­dificar y reconformar esas imágenes, «en una relación dialéctica entre lo que captas y lo que armas como estructura».

Lo que sucedió a partir de entonces, tanto en el cine de Samo como en el documen­tal brasileño de modo general, es sin duda resultado, si no exactamente de una directa influencia de Viva Cariri!, de una búsqueda común por ampliar los lenguajes del docu­mental, aproximándolo al de la ficción y la poesía, al del cine como un todo. Los reali­zadores de documental comenzaban, entonces, a partir de lo que la ficción del Cinema Novo había incorporado de la práctica del documental, a buscar en la ficción lo que ella había recibido del documental. Samo afirma que con ese film cerró una etapa. A partir de él salió en busca de una aproximación del «documental con otras formas de arte. Pen­sé enseguida en la poesía y la literatura. Pensé en traducir al lenguaje documental algu­nos poemas dejoáo Cabral de Meló Neto». De esas ideas resultaron, concretamente, Casa grande e senzala (Geraldo Samo, Brasil, 1974), a partir del texto de Gilber­to Freyre, y Segunda-feira (Geraldo Sarno, Brasil, 1974), que cuenta «con un tex­to-poema de José Carlos Capinam escrito especialmente para el film». Y, por cierto, incluso de esas ideas proviene el proyecto al que se dedica actualmente, 0 último romance de Balzac, que parte de un médium brasileño que escribió una novela que le fue dictada por el espíritu de Balzac para un documental sobre li­teratura y cine.

Esta construcción de una poética del documental en el cine brasileño, observa en el texto de 1984, se da en una dirección de lo subjetivo con «el autor lanzándose a sí mismo en el acto de documentar al otro», y de lo real con el autor dejando que la rea­lidad «invada el espacio cinematográfico con todos sus elementos impuros e imprevisi­bles, sin someterlos al control de esquemas y sistemas previos». Como ejemplo de la primera dirección recuerda Di (Glauber Rocha, Brasil, 1976). Como ejemplo de la se­gunda recuerda A pedra da riqueza (Vladimir Carvalho, Brasil, 1976).

Para pensar la dramaturgia del documental, tal vez sea necesario volver a los años sesenta, no exactamente a los filmes realizados en ese periodo, sino a ciertos límites impuestos por los materiales entonces existentes, sugiere Samo. «Era impensable fil­mar así como podemos filmar hoy, con cámaras de vídeo digital que registran una hora de imagen y sonido». Cuando se trabajaba exclusivamente con película cinema­tográfica, latas de diez minutos de negativo, «entre la orden de ¡cámara! para que el fotógrafo mede el plano y la voz de ¡corten! para interrumpirlo, se creaba una tensión creadora en el equipo». Se creaba un rigor que define lo que, para él, es la caracterís­tica central de la imagen documental, la que la define como distinta de la de ficción.

«Una imagen documental es la que no puede ser sino ella, ella es única, no exis­te otra que pueda ser comparada con ella, no existe otra que pueda sustituirla.» Pen­sando en su propia experiencia, cuando toma de la memoria una imagen de Vira- mundo, afirma: «no tengo otra para decir: aquí, en este momento, podría haber usa­do tal otra imagen. La que está allí es única, es absoluta». Cuando entretanto piensa en una imagen de ficción, en CoronelDelmiro Gouveia, es diferente: «existen imágenes con fuerza, pero existen, en mi mente, otras, que pensé y no logré realizar —por in­competencia o por problemas de producción». En una ficción un plano puede ser, por lo menos en la cabeza del realizador, «sustituido por otro más completo, una

otra imagen puede ocupar el lugar de la que está allí». En el documental, «surgió una imagen que es ésa allí, no hay otra posible».

Documental: visto desde la experiencia del realizador, tal vez pueda definirse así, como el film que cuenta con imágenes de mayor presencia y fuerza por ser únicas, cada una de ellas irreemplazable.

(Traducción: Jung Ha Kang)

FILMOGRAFÍA

**Geraldo Sarno (Poqoes, Bahía, 1938)**

Viramundo (1965), 0 auto da Vitoria (1966), Dramática popular (1968), Vitali- no/Lampiáo (1969), Casa de farinha (1969), A cantona (1969), Os imaginarios (1970), Jornal do sertdo (1970), O engenho (1970), Regido Cariri (1970), Padre Cicero (1970), Viva Cariri! (1970), Monteiro Lobato (1971, codirección de Ana Carolina), Semana de Arte Moderna (1972), Opica-pau amarelo {LM, 1973), Um mundo novo (1974) Petroquímica da Babia (1974), Casa Grande e senzala (1974), Segunda-feira (1974), loó (1976), Espado sa­grado (1976), Coronel Delmiro Gouveia (LM, 1977), Plantar ñas estrelas (Mozambique, 1979), Eu carrego um sertdo dentro de mim (1980), O coco de Macalé (1982), A tena quei- ma (1984), Deus é um fogo (1987), la serie A linguagem do Cinema, diez filmes sobre ci­neastas brasileños: Por um cinema artesanal e do sentimento, con Carlos Reichembach (1997); A construido dofilme em tomo de urna imagem, con Walter Salles y Daniela Tilo­mas (1998); O espago e o tempo no cinema de Ruy Güeña (1999); 50 minutos e 23 segundos com Júlio Bressane (1999); Amanda visto por Linduarte Noronha\ Ana Carolina no país do cinema (1999); O bailepemambucano, con Paulo Caldas y Marcelo Luna (1999); O rea­lizador vai a luta, con Murilo Salles (2000); liba das flores e o cinema de Jorge Furtado (2001); Urna conversa sobre David Neves (2002).