

Metamorfosis del pueblo entre Brasil y Argentina: *Jardim Nova Bahia* (1971) y *Compañero Cineasta Piquetero* (2002)

Por Victor Guimarães*

Resumen: Brasil, 1971: el cineasta Aloysio Raulino se aproxima al obrero Deutrades de Carlos da Rocha y le propone tomar una cámara 16mm y filmar sus propias imágenes de su vida cotidiana en São Paulo. Las imágenes tomadas por Raulino, se integran en *Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971), cortometraje clave en la historia de las relaciones entre los cineastas y el pueblo en el cine brasileño. Argentina, 2002: un muchacho, integrante del movimiento de trabajadores desocupados, se aproxima a un equipo de filmación militante y les pide una cámara Mini-DV para filmar las tomas de terreno recién hechas en Lanús. Ese material, recuperado por Indymedia y Proyecto ENERC, se transforma en el corto *Compañero Cineasta Piquetero* (anónimo, 2002) y nos invita a pensar: ¿qué afinidades y diferencias hay entre un gesto y otro? ¿Qué pasa cuando un obrero sin experiencia profesional como cineasta se pone a filmar? ¿Qué tipo de relaciones de poder y de mirada se materializan en las dos películas? ¿Qué dicen sobre las figuraciones del pueblo en el cine de Latinoamérica?

Palabras clave: cine latinoamericano, pueblo, figura, Aloysio Raulino.

Metamorfoses do povo entre Brasil e Argentina: *Jardim Nova Bahia* (1971) e *Compañero Cineasta Piquetero* (2002)

Resumo: Brasil, 1971: o cineasta Aloysio Raulino se aproxima do lavador de carros Deutrades Carlos da Rocha e propõe que ele tome uma câmera 16mm para fazer suas próprias imagens no cotidiano em São Paulo. Junto às imagens feitas por Raulino, esse material integra *Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971), curta-metragem chave na história das relações entre os cineastas e o povo no cinema brasileiro. Argentina, 2002: um rapaz, integrante do movimento dos trabalhadores desempregados, se aproxima de uma equipe de filmagem militante e pede uma câmera Mini-DV para filmar as ocupações de terra recém-feitas em Lanús. Esse material, recuperado pelas instituições Indymedia e Proyecto ENERC, se transforma no curta *Compañero Cineasta Piquetero* (anónimo, 2002) e convida a pensar: o que acontece quando um trabalhador sem experiência como cineasta se põe a filmar? Que tipo de relações de poder e olhar se materializam nesses dois filmes? O que eles dizem sobre as figuraciones do povo no cinema da América Latina?

Palavras-chave: cinema latino-americano, povo, figura, Aloysio Raulino.

Metamorphoses of the people between Brazil and Argentina: *Jardim Nova Bahia* (1971) and *Compañero Cineasta Piquetero* (2002)

Abstract: Brazil, 1971: filmmaker Aloysio Raulino approaches the worker Deutrades Carlos da Rocha and proposes that he take a 16mm camera to make his own images of his daily life in São Paulo. Together with the images made by Raulino, this material integrates *Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971), a paradigmatic short film in the history of the relations between filmmakers and the people in Brazilian cinema. Argentina, 2002: a young man, a member of the unemployed workers movement, approaches a militant filming team and asks for a Mini-DV camera to film the recently accomplished land occupations in Lanús. This material, recovered by the institutions Indymedia and Proyecto ENERC, becomes the short film *Compañero Cineasta Piquetero* (anonymous, 2002) and invites us to think: what happens when a worker with no experience as a filmmaker starts filming? What kind of power relationships and gaze materialize in these two films? What do they say about the figurations of the people in Latin American cinema?

Key words: Latin American cinema, people, figure, Aloysio Raulino.

El presente trabajo obtuvo la primera mención en el 7° Concurso de Ensayos Domingo Di Núbila, organizado conjuntamente por AsAECA y el 33° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en noviembre de 2018. El jurado estuvo compuesto por Cecilia Nuria Gil Mariño, Paula Jimena Rodríguez Marino y Román Setton.

En el corazón de esta investigación está la creencia de que el cine, en su potencia de invención de formas y reconfiguración de los parámetros figurativos del mundo, es capaz de producir pensamiento y alterar nuestras maneras de percibir, conceptualizar e imaginar la realidad. Este trabajo parte de un análisis figurativo para comparar dos películas que han tensionado los parámetros de la figuración del pueblo en el cine de Latinoamérica. Nuestra hipótesis es que una aproximación paciente y atenta a las formas fílmicas puede poner en perspectiva un conjunto de lecturas canónicas de la historia del cine latinoamericano y también ofrecer nuevas herramientas y abordajes para pensar, contemporáneamente, las relaciones entre el cine y el pueblo.

Las figuras del pueblo

Si el pueblo no es un dato social, sino una categoría eminentemente política —como sostienen teóricos tan distintos como Ernesto Laclau, Alain Badiou y Jacques Rancière— su elaboración discursiva —y, en nuestro caso, filmica— es un asunto de primera relevancia. Ese vocablo hoy tan gastado —a punto de convertirse en un término neutro, como nos dice Badiou— ha sido un pilar fundamental de los postulados del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, aglutinando un amplio conjunto de propuestas teóricas y formalizaciones cinematográficas. Como ha escrito Gonzalo Aguilar, “el pueblo es el actor histórico privilegiado del cine latinoamericano” (Aguilar, 2015a: 10). Si bien hay cierta coherencia entre los distintos cineastas y teóricos, su tratamiento no ha sido unívoco, y es justamente sobre las variaciones de esa figura que nos interesa trabajar.

El reconocimiento de que la palabra pueblo comporta tantos significados —contradictorios, marcados por el disenso— no es (o no debería ser) un obstáculo para el pensamiento, sino justamente un estímulo para enfrentar la cuestión. Como nos dice Jacques Rancière, el desentendimiento —cierne de la política— “no es el conflicto entre aquel que dice blanco y el que dice negro”, sino el embate “entre aquel que dice blanco y el que dice blanco, pero no entiende lo mismo, o no entiende en modo alguno que el otro dice lo mismo con el nombre de blancura” (Rancière, 1996: 11). El disenso latente —y siempre renovado cada vez— sobre el significado y la constitución del pueblo es justamente la posibilidad de que esa palabra pueda todavía albergar alguna posibilidad política.

Lo importante aquí es que el pueblo no debe ser considerado como un ente ni como un dato de la estructura social, sino como una articulación compleja que requiere una construcción histórica contingente y un nombramiento siempre inventivo. Se trata de una categoría eminentemente política que, en su aspecto

inexorablemente lingüístico y acontecimental, nos convoca a pensar en las variadas posibilidades de figuración del pueblo en el cine. Si “los nombres del pueblo constituyen su propio objeto” (Laclau, 2005a: 140), la comparación es más que bienvenida para pensar las figuraciones del pueblo en el cine. Creemos que la comparación figurativa nos puede ofrecer nuevos *insights* para comprender las relaciones que el cine latinoamericano ha establecido con las figuras del pueblo. El análisis comparado de esos dos filmes puede también contribuir para sofisticar el pensamiento sobre un motivo tan antiguo y complejo, y que sigue siendo crucial para el pensamiento sobre el cine de la región.

Una pequeña nota sobre el método: si hablamos de figura, es porque convocamos el abordaje del cine reivindicado por autores como Nicole Brenez (1998) y Adrian Martin (2015). Inspirada por autores como Auerbach y Kracauer, pasando por Lyotard y Deleuze, esa forma de encarar al cine —cuyas bases se encuentran en *De la figure en general et du corps en particulier* (Brenez, 1998)— tiene como presupuesto una consideración sobre lo que, paradójicamente, ha sido ignorado en muchos análisis del cine hasta hoy: su potencia de figuración, su densidad propia, su capacidad de intervenir sobre la percepción y la concepción de los fenómenos del mundo. La figuratividad consiste en el “movimiento de traslación, interior al film, entre los elementos plásticos y las categorías de la experiencia común” (Brenez, 1998: 13). Se trata de ir hacia las películas no para verificar la manera en que representan o reflejan una realidad fenoménica/histórica exterior, sino más bien para encontrar, en la materia sensible de cada filme, sus maneras singulares de problematizar, criticar, intervenir, reconfigurar el modo en que percibimos (y atribuimos sentido a) los más variados fenómenos.

¿Qué es un cuerpo? ¿Qué es un individuo? ¿Un grupo? ¿Un pobre? ¿Un pueblo? Esas son preguntas para las cuales aparentemente tenemos respuestas que pueden ser encontradas en la tradición filosófica o en el

lenguaje común, y desde ahí transferidas al cine, pero nos parece más interesante apostar a la productividad propia de los films, en su capacidad de figurar, desfigurar, refigurar, transfigurar las categorías de la experiencia. Como dice Hubert Damisch (*apud* Brenez) sobre la pintura, la imagen “debe ser pensada en la relación —relación de *conocimiento* y no de expresión, de *analogía* y no de duplicación, de *trabajo* y no de sustitución— que ella mantiene con lo real” (Brenez, 1998: 11). Para Brenez, “toda empresa visual que tenga por efecto la reconfiguración de la visión de un motivo o su pulverización puede ser considerada como investigación formal fundamental, al criticar la instalación, los cimientos y el rol en el repertorio visual social” (Brenez, 2012).

Aunque la cuestión de la figura no esté explícita ni nombrada como tal, algunas de las más célebres líneas escritas sobre la figuración del pueblo en el cine están en *La imagen-tiempo*. Deleuze plantea una diferencia fundamental entre el cine clásico y el moderno: mientras que las masas soviéticas (Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Dovjenco) o los dramas sociales de Estados Unidos (Vidor, Capra, Ford) exhibían un pueblo presente y real —“aunque oprimido, engañado, sometido, aunque ciego o inconsciente” (Deleuze, 2005: 258)—, el auge de la modernidad constata una falta (Straub-Huillet, Resnais), una ausencia del pueblo como sujeto colectivo. Si el período clásico encarnaba la apuesta de Walter Benjamin por el cine como arte revolucionario por excelencia —por reproducible, por democrático, por estar fuertemente identificado con las masas—, la historia se encarga de dinamitar esa creencia: en las masas subyugadas de Hitler, en la unidad tiránica de un partido bajo Stalin, en la descomposición del pueblo estadounidense, Deleuze ve el final de una figuración hegemónica del pueblo —“real antes de ser actual, ideal sin ser abstracto” (Deleuze, 2005: 258)— y el pasaje hacia una *imagerie* del vacío.

Una vez “constatado el fracaso de los intentos de fusión o unificación, al no reconstituir una unidad tiránica y no regresar de nuevo contra el pueblo, el cine político moderno se constituye basado en esta fragmentación, este

despedazamiento" (Deleuze, 2005: 262). Entonces, en el Tercer Mundo —ese espacio donde las naciones oprimidas “permanecían en el estado de perpetuas minorías, en crisis de identidad colectiva” (Deleuze, 2005: 259)—, la falta de un pueblo real se convierte en el terreno sobre el cual se lanzan las bases de un nuevo cine político.

Es necesario que el arte, particularmente el arte cinematográfico, participe de esa tarea: no dirigirse a un pueblo ya supuesto, desde ya presente, sino contribuir para la invención de un pueblo. En el momento en que el señor, el colonizador proclama ‘nunca hubo pueblo aquí’, el pueblo que falta es un devenir, el pueblo se inventa, en las villas y en los campos, o en los guetos, con nuevas condiciones de lucha, para las cuales un arte necesariamente político debe contribuir (Deleuze, 2005: 259-260).

Como propone Gonzalo Aguilar, el cine fue “un dispositivo clave en la construcción del pueblo, sobre todo en Latinoamérica” (Aguilar, 2015: 14). El así llamado *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) —que se ha materializado en la historia no solamente como un cuerpo de filmes emblemáticos, sino también como un conjunto fundamental de formulaciones teóricas que se esparce por diversos manifiestos— ha tomado el pueblo como un punto de anclaje crucial de sus propuestas, que tenían como vectores principales el combate al neocolonialismo (que se expresaba en la búsqueda por un cine auténtico y no sumiso a los dictámenes de Hollywood), el compromiso político (el cine debía participar efectivamente de la lucha por la liberación de los pueblos de la región) y la construcción de una identidad latinoamericana (por medio de la exploración del repertorio cultural de la región y de la solidaridad entre las distintas naciones y cinematografías).

Tomemos el caso de Fernando Birri, no citado por Deleuze. Birri fue un pionero entre los cineastas que han encarado esa tarea como un programa. “Qué cine necesitan los pueblos subdesarrollados de Latinoamérica? Un cine que los

desarrolle”, dice perentoriamente el manifiesto “Cine y subdesarrollo” [1988 (1962)]. Y continúa: “Nos interesa hacer un hombre nuevo, una sociedad nueva, una historia nueva, y por lo tanto un arte nuevo, un cine nuevo. Urgentemente” (Birri, 1988: 18). En el cine latinoamericano de los sesenta, el pueblo era una “categoría filmico-conceptual central” (Aguilar, 2009: 34).

Pero ¿qué pasó desde entonces? Tanto *Jardim Nova Bahia* como *Compañero Cineasta Piquetero* son intervenciones críticas dentro de esa tradición. Si un día, en su *Estética del Sueño*, Glauber Rocha declara que “el pueblo es el mito de la burguesía”, ¿qué pasa cuando es un obrero el que toma la cámara para filmar? ¿Esa figura que resulta de esa nueva operación es igualmente mítica? ¿Qué afinidades y diferencias hay entre la mirada del cineasta y la del obrero? Tomar estas dos películas como base para una comparación es partir de un aspecto estrictamente formal que las une para encontrar significaciones estéticas, políticas y filosóficas mucho más amplias. La comparación no nace de un parámetro exterior, sino que —coherente con el principio empirista que acompaña nuestra investigación— encuentra su criterio en el pensamiento figural propio elaborado por los filmes.

Las películas no son ni un campo fenoménico disponible para probar conceptos elaborados en otro lugar, ni depósitos de representaciones. Comprendemos el análisis figurativo como complementario a otros enfoques, en un esfuerzo que busca comprender cómo el cine puede incidir sobre las concepciones de los fenómenos del mundo —incluso los fenómenos conceptuales—, en una relación entre las materialidades plásticas y sus implicaciones políticas. Nuestro deseo es practicar un escrito ensayístico, a medio camino entre la intuición y el pensamiento, informado tanto por el intelecto como por el deseo, tanto por la historicidad de las formas como por el aquí y ahora de la experiencia estética.

¿La mirada del pueblo?



as imagens da estação do brás
e de santos foram filmadas por
deutrudés carlos da rocha sem
qualquer interferência do realizador.

a film produced by a piquetero,
march 16 of 2002.
Barrio La Fe, Monte Chingolo, Lanus.

um filme produzido por um
piquetero, em 16 de março de 2002.

El rasgo figurativo principal que invita a la comparación entre *Jardim Nova Bahia* y *Compañero Cineasta Piquetero* no está materializado en una imagen fílmica, sino descrito en un texto. Está expresado en un letrero en cada película. En *Jardim Nova Bahia*, el letrero final, que nos cuenta que buena parte de las imágenes de la película —las realizadas en la estación de Brás y en Santos— fueron filmadas por Deutrudés Carlos da Rocha, “sin interferencia del realizador”. El letrero inicial de *Compañero Cineasta Piquetero*, informa al espectador que se trata de una película producida por un piquetero, miembro del Movimiento de Trabajadores Desocupados, en las tierras ocupadas por el movimiento en el municipio de Lanús. Y añade: “El trabajo de post-producción se limitó a título y subtítulos. El montaje de la película fue realizado por el piquetero mientras filmaba”.

El énfasis en la “no interferencia” que atraviesa los dos letreros revela una premisa de fondo: lo que se busca aquí es una mirada otra, que contradiga las premisas figurativas asentadas en la tradición documental, tantas veces teorizada a partir de su anclaje en una diferencia constitutiva —de clase, de perspectiva— entre quien filma y quien es filmado. Dos películas tan distantes

en el tiempo, pero que comulgan en una aventura tantas veces imaginada en la historia del cine (y particularmente en la historia del cine latinoamericano): revertir el camino habitual del cine y del arte, deshacer la jerarquía previa de la autoría y ofrecer al sujeto trabajador, marginal, tantas veces retratado, la posibilidad de adentrar el territorio de las imágenes con su mirada.

Como tantas veces entre nosotros, antes de realizada, esa aventura fue soñada teóricamente. El ensayo *Por un cine imperfecto*, publicado en 1969 por Julio García Espinosa, contenía en su corazón el deseo de romper con una jerarquía tradicional que, incluso en el seno de una sociedad revolucionaria, permanecía inalterada:

Cuando nos preguntamos por qué somos nosotros directores de cine y no los otros, es decir, los espectadores, la pregunta no la motiva solamente una preocupación de orden ético. Sabemos que somos directores de cine porque hemos pertenecido a una minoría que ha tenido el tiempo y las circunstancias necesarias para desarrollar, en ella misma, una cultura artística; y porque los recursos materiales de la técnica cinematográfica son limitados y, por lo tanto, al alcance de unos cuantos y no de todos. Pero ¿qué sucede si el futuro es la universalización de la enseñanza universitaria, si el desarrollo económico y social reduce las horas de trabajo, si la evolución de la técnica cinematográfica (como ya hay señales evidentes) hace posible que ésta deje de ser privilegio de unos pocos, qué sucede si el desarrollo del *videotape* soluciona la capacidad inevitablemente limitada de los laboratorios, si los aparatos de televisión y su posibilidad de “proyectar” con independencia de la planta matriz, hacen innecesaria la construcción al infinito de salas cinematográficas? Sucede entonces no sólo un acto de justicia social, la posibilidad de que todos puedan hacer cine, sino un hecho de extrema importancia para la cultura artística: la posibilidad de rescatar, sin complejos, ni sentimientos de culpa de ninguna clase, el verdadero sentido de la actividad artística (García Espinosa, 1988: 50-51).

El ensayo de García Espinosa es preciso al localizar el problema: no se trata sólo de un gesto ético, de la realización de una justicia distributiva revolucionaria, sino de la posibilidad de alterar el propio campo del arte. Como veremos en detalle a continuación, la promesa de esa otra mirada reside en la irrupción de otra potencia figurativa, que altera, en la carne de la película, las coordenadas de la figuración del pueblo tal como la conocíamos. En contra del “mandato popular” (Xavier, 2006) atribuido por los cineastas de los años 1960 a ellos mismos —que los impulsaba a filmar en nombre del pueblo—, pero también diferente del esfuerzo de autoproletarización instigado por Solanas y Getino en el manifiesto *Hacia un Tercer Cine* (1969) —que consistía en desprenderse del elitismo, llegar a ser proletario para poder filmar junto a los obreros y los movimientos comprometidos con la liberación—, ambas películas se aventuran para convertirse en un territorio figurativo atravesado por la mirada de un trabajador singular, materializada en imágenes de su propia labranza.

Sin embargo, la idea de una expresión genuinamente popular, de una obra gestada por el propio pueblo, sólo puede ser una verdad a medias. En *Compañero Cineasta Piquetero*, son las organizaciones de comunicación activista Proyecto ENERC e Indymedia Argentina las que transforman las imágenes y los sonidos producidos por el muchacho en una película: añaden cartones, interponen letreros entre fragmentos de imágenes al comienzo y al final del material (manteniendo la banda sonora original y sustituyendo la imagen por el texto, lo que rompe con la integridad figurativa imagético-sonora del material captado), y dan un título. Este título, incluso, es un síntoma cabal de las contradicciones del voluntarismo que actúa aquí: importa menos lo que se filma que el hecho de que estamos ante imágenes producidas por un “piquetero” —que es llamado “compañero”, pero de quien ni siquiera sabemos el nombre.

La iniciativa —y especialmente el título— nos recuerdan las críticas de Jacques Rancière (2005) a la llamada *Estética Relacional*, formulada por Nicolas Bourriaud (2009). Al acoger esas imágenes y darle un título como ese, que parece elidir las relaciones de poder al promover una equivalencia entre quienes siempre filmaron y ese anónimo que ahora se pone a filmar por primera vez, la iniciativa comparte las “veleidades políticas de un arte saliente de sí en la dirección de las tareas políticas de proximidad y de medicina social donde se trata, en los términos del teórico de la estética relacional, de ‘arreglar las fallas del vínculo social’” (Rancière, 2005: 57). En el título de *Compañero Cineasta Piquetero* hay una suerte de autosuficiencia del gesto, como si la acción de captar las imágenes realizada por el muchacho fuera el núcleo de la obra y de su valor estético y político.

En *Jardim Nova Bahia* la estructura es bastante diferente, ya que la película sólo acoge las imágenes producidas por Deutrudes Carlos da Rocha en su último tercio. Antes de eso, hay un complejo y múltiple retrato del personaje y de su entorno geográfico, social y afectivo filmado por Aloysio Raulino. Por otro lado, hay también una insistencia en el gesto. En los créditos iniciales, vemos que el trabajo de cámara de la película es atribuido a Aloysio Raulino y a Deutrudes Carlos da Rocha. En el primer testimonio de Deutrudes, él dice que va a “agarrar una máquina para poder filmar algo que pasa aquí en São Paulo” —frase que se repetirá minutos después, como fragmento de voz *over*, justo antes de la entrada de las imágenes en blanco y negro de la estación de Brás y de Santos, las únicas efectivamente captadas por Deutrudes. Mientras prepara la aventura que hizo la película canónica en la historia del documental brasileño, Raulino es quien asume la enunciación.

Incluso en las imágenes de Deutrudes, sin embargo, no se trata de una enunciación soberana. Si *Compañero Cineasta Piquetero* asume la brutalidad de las imágenes captadas, recusa textual y materialmente el gesto de montaje (aunque no completamente), *Jardim Nova Bahia* se lanza a la aventura de la

mirada de Deutrudes en el tercio final, pero quien decide la duración de los planos, el orden en el cual aparecen y hasta la música es el cineasta. La inclusión de una canción pop en la banda sonora (*Strawberry Fields Forever*, en la versión de Richie Havens) es el gesto más incisivo de esa interferencia decisiva.

Aunque el importante crítico brasileño Jean-Claude Bernardet considere la película de Aloysio Raulino “probablemente el punto de tensión máxima a la que llega la problemática relación cineasta/otro de clase en la filmografía que estudiamos” (Bernardet, 2003: 128) en su libro canónico *Cineastas e Imagens do Povo*, el autor trata a la empresa como un fracaso. “Deutrudes sostenía la cámara, no hay duda, pero ¿en qué medida él filmaba?” (Bernardet, 2003: 113), pregunta en cierto momento. Y responde en la página siguiente: “Ese es el primer obstáculo en el que tropieza el proyecto de Raulino: incluso sosteniendo la cámara, Deutrudes no puede afirmarse y expresarse” (Bernardet, 2003: 132). Más adelante, el diagnóstico cabal:

La propuesta de la película de Raulino redundaba en un fracaso, y no podría ser de otra forma. En el caso de la película, la grandeza de Jardim Nova Bahía consiste en haber tensado al límite, en el marco de la filmografía que estudiamos, la abdicación del cineasta ante sus medios de producción para acometer el estado de crisis entre el sujeto cineasta y el objeto de su película, que el otro de clase hable, hasta lo imposible. El ‘sin ninguna interferencia del realizador’ del letrero funciona como expresión del deseo del realizador, y en esa insistencia y en la evidente exageración —“sin ninguna” (después de todo, aunque no haya guiado la mano de Deutrudes, le indicó qué hacer, preparó la máquina y la lente)— se puede ver un desafío y una punta de angustia ante lo imposible (Bernardet, 2003: 137).

Si adoptamos las premisas teóricas del análisis de Bernardet, sería imposible refutarla. En ese sentido, la comparación con *Compañero Cineasta Piquetero* sería un punto de contraste interesante, pues podría apuntar a una obra en la

que algunos de los supuestos “obstáculos” enfrentados por Raulino ya no están presentes: la necesidad de preparación para una cámara de video es radicalmente menor; a excepción de los letreros, todo el montaje se hace en la propia cámara; no hay ninguna banda sonora extradiegética; no hay material fílmico sino el que fue captado por el muchacho anónimo. ¿Sería posible afirmar entonces que, en fin, treinta años después, el pueblo se expresa en sus propios términos?

Seguramente no. En primer lugar, por los motivos ya señalados: la película ni siquiera existiría si no fuera porque alguien (en ese caso, dos instituciones) un día le llamó “película”, llamó su autor “cineasta” (aunque anónimo), la hizo circular en una esfera diferente de la que surgió. Pero, aunque todo el control efectivo de la enunciación fuese, de hecho, tomado por el muchacho que filma, habría aún un riesgo, nombrado por el crítico Rodrigo de Oliveira en un texto sobre *Já me transformei em imagem* (2008), del realizador indígena Zezinho Yube, película producida en el contexto del proyecto cinematográfico *Vídeo nas Aldeias* (Video en las Aldeas) en Brasil. El título del texto de Oliveira (en castellano sería: “Su lengua, mi alfabeto”) indica un problema quizá ineludible: aunque ese “otro” se ponga a filmar, la gramática del cine es históricamente forjada dentro de una cultura específica, que preexiste al acto de tomar para sí la cámara. La conclusión del texto es reveladora:

Es posible que todo esto sea más una manifestación de la aculturación por la que varios de los indios filmados parecen haber pasado, de tal manera que incluso introdujeron el lenguaje narrativo de la televisión o del reportaje. Pero es posible también que simplemente no se haya dado la oportunidad de que esas culturas milenarias, tan fundamentalmente narrativas en todo proceso de creación de mitos y leyendas que explicasen su existencia, experimentaran también el gusto de descubrir un cine sólo suyo (Oliveira, 2009).

Pero todavía hay otro aspecto para explorar. De forma más compleja, pero todavía rehén de una idea de autoría —fuertemente vinculada a la idea de

propiedad— que traspasa el texto de Bernardet, Oliveira vislumbra la posibilidad de “un cine sólo suyo”. Bernardet describía la tarea de Raulino así: “Buscando la voz del otro, intentando que se exprese el otro —que es objeto en el modelo sociológico—, negándose a afirmarse sujeto ante el otro-objeto, cuestionando su posición de cineasta, el cineasta entrega su cámara al otro”. Y añadía: “El cineasta abdica de su posición para el otro asumirla” (Bernardet, 2003: 128). Rodrigo de Oliveira, aunque reconozca un problema suplementario —la propia gramática cinematográfica como obstáculo—, presupone todavía la utopía de un cine auténticamente indígena, no-blanco, radicalmente otro, “solo suyo”.

El método experimentado en esta investigación, en su atención profunda a la figuratividad fílmica, al poner la materia plástica de las películas en primer plano, rechaza una idea de autoría heredera de la política de los autores de los *Cahiers du Cinéma* —y que, tanto en Bernardet como en Oliveira, está profundamente radicada en la noción de propiedad. ¿Y si *Jardim Nova Bahia* y *Compañero Cineasta Piquetero* fueran considerados no como experiencias tentativas de redistribución de la propiedad, sino de forma más radical, como la emergencia de un cine impropio? ¿Y si sus economías figurativas revelasen no una empresa fracasada de transferencia de la autoría, sino una energía figural que vislumbra materialmente una ruptura con la idea de autor?

Sí, el tercio final de *Jardim Nova Bahia* no es una expresión genuina y auténtica de Deutrudes. Pero ¿los dos tercios que lo anteceden son una expresión auténtica y auténtica de Raulino? ¿O es el paradigma de la expresión el que merece ser contestado por esas películas, como nos decía Susan Sontag en su célebre ensayo *Contra la interpretación*? Ni éxito absoluto, ni fracaso resonante. Quizá, esas palabras no sean las más adecuadas para describir lo que pasa en las economías figurativas de *Jardim Nova Bahia* y *Compañero Cineasta Piquetero*. Las imágenes y los sonidos están allí. Las películas existen materialmente y nos convocan. ¿Por qué no tratarlas,

entonces, en la justa medida de sus contradicciones? ¿Por qué no encarar de frente la impropiedad radical de sus figuras? En las páginas siguientes, tomaremos ambas películas como un territorio figurativo múltiple y complejo, lleno de resonancias figurativas improbables.

Una mirada impropia



Dos fotografías introducen las imágenes tomadas por Deutrudes. En ellas, vemos al trabajador con la cámara 16mm en la mano, mientras es observado por el cineasta. Si la inversión de papeles sintetizada en las fotografías instauro la crisis en la tradición latinoamericana de la figuración del pueblo – marcada por el movimiento del cineasta perteneciente a las clases dominantes hacia los pobres y marginados –, las imágenes que vemos a continuación provocan un cortocircuito en la estabilidad de la propia noción de figuración. El ruido de la máquina de filmar que ocupa la banda sonora invita al silencio y a la contemplación: no es sólo lo que se ve en la pantalla lo que importa al espectador, sino cada movimiento inestable de la cámara, cada reencuadre, cada motivo privilegiado en la pantalla. La corporeidad inscrita en la figura cinematográfica salta al primer plano de la experiencia del filme. Una vez que sabemos que el cuerpo que filma es un cuerpo marcado, situado socialmente, cada elección plástica adquiere otra capa significativa, intrínseca a lo que se muestra. En las imágenes realizadas por Deutrudes, la praxis está en primer plano, en la medida en que invita al espectador a participar en la aventura, adivinando en las elecciones de encuadre y angulación presentes en las

imágenes de la estación de Brás y de la playa en Santos los índices de una sensibilidad otra, singular, que desestabiliza el régimen formal de la película.



En *Compañero Cineasta Piquetero*, desde la primera imagen la corporeidad del protagonista-cineasta es determinante. La voz del muchacho guía el espectador en su deriva por el espacio de la toma de terreno: en primera persona, él narra, describe en detalle el terreno, formula una denuncia contundente, charla brevemente con los vecinos. En el compás de la deriva, cada imagen es impregnada por el movimiento corporal de quien filma: las alteraciones bruscas de luz, los movimientos de *zoom in* y *zoom out*, el temblor de la cámara que materializa la caminata por el terreno accidentado, los ruidos de la manipulación de la máquina por aquel que filma.



Después de ese primer momento de acercamiento a los vecinos, la cámara parte por una deriva por el terreno de las tomas. El caminar accidentado del cuerpo que filma transforma tanto el espacio como los cuerpos de los vecinos en texturas inestables, flujos digitales a veces salvajes, a veces algo más nítidos. Si en la secuencia del *forró* en *Jardim Nova Bahia* la nitidez perfecta del trabajo de cámara de Raulino produce una integridad figurativa entre los cuerpos bailables y la pista de baile, aquí son las innumerables variaciones de luz provocadas por los ajustes automáticos en la apertura del diafragma de la cámara, los reencuadres bruscos, el temblor y los constantes movimientos de *zoom in* y *zoom out* que hacen la figuración inestable y resultan, por la vía inversa, en otra homogeneidad —no por la integridad, sino por la fluidez— entre los cuerpos y el territorio.

En estas imágenes de *Compañero Cineasta Piquetero*, en que la deriva por el territorio se afirma como gesto fundante, la figuración es tomada por una pulsión de desfiguración, y lo que sobra, muchas veces, es sólo el rasgo, sólo la marca del trabajo de quien filma, materializada en contornos inestables, desenfoques incisivos, texturas fluidas, colores salvajes y borrosos que se mezclan entre el verde y el marrón.



En *Compañero Cineasta Piquetero* y en la secuencia filmada por Deutrudes, todo lo que vemos —desde las cercanías de la estación de Brás a las texturas de las casas del terreno en Lanús, desde los transeúntes en la playa en Santos a los vecinos del muchacho que filma en Argentina— es indisociable de una forma particular de la mirada, de una perspectiva no solamente subjetiva, sino que carga consigo los vestigios de un cuerpo histórica y socialmente marcado. La mirada de quien filma es intrínseca a lo que se muestra, y el espectador es invitado a poner atención en cada variación de foco, en cada desencuadre, en cada temblor que incide sobre la estabilidad de la imagen.

En un texto publicado en los *Cahiers du Cinéma* en 1977, Pascal Bonitzer discurre sobre la mirada predominante en el cine: se trata de la mirada objetiva, que alterna libremente entre el plano detalle y el plano general, y que no pertenece ni a uno de los personajes de la narrativa ni al espectador (ya que nuestra mirada está regida y dirigida por ella). “Los personajes, actores, espectadores, operadores de cámara y realizadores están implicados, de diversas maneras, pero esa mirada no es propiamente de nadie: ella carece de alguien” (Bonitzer, 1977: 41). Se trata de una mirada sin nombre, impersonal,

una mirada desencarnada que es hegemónica en la ficción narrativa. Para Jacques Aumont (2004), es ese modo de la mirada el que garantiza una “separación radical” entre el campo (el espacio que constituye la escena visionada por la cámara) y el antecampo (ese espacio invisible “atrás” de la cámara, donde se juegan el punto de vista y la enunciación).

Pero lo que es válido para la ficción narrativa es también hegemónico en el documental. Si seguimos la argumentación de Arthur Omar en su célebre ensayo “O antidocumentario, provisoriamente”, “la forma documental es totalmente tributaria de esa vertiente principal de la historia del cine” (Omar, 1978: 406). “Tanto allí como aquí, la mística es la misma: hay un *continuum* fotografiable que se puede dar a la visión, una verdad que se aprehende inmediatamente” (Omar, 1978: 406). Sin ignorar el carácter generalizante y polémico del diagnóstico de Omar —sabemos bien que hay innumerables excepciones a la regla de la visualidad objetiva en la historia del documental—, sería posible retomar el núcleo de la argumentación para constatar que, frente a *Jardim Nova Bahia* y *Compañero Cineasta Piquetero*, el *continuum* fotografiable es cuestionado por la irrupción de una figuración inextricablemente situada, perspectivada de una potencia figurativa otra que hace saltar a la espectadorialidad la conciencia material de una mediación singular.



A primera vista, todo en las imágenes de Deutrudes en *Jardim Nova Bahia* la diferencia de las imágenes filmadas por Raulino en los dos primeros tercios de la película. El blanco y negro y la ausencia de sonido directo son los rasgos más notables —que marcan una diferencia inmediata e ineludible—, pero sería posible también percibir una economía figurativa muy particular: al filmar un grupo de jóvenes en actividad física en la playa de Santos, los encuadres de Deutrudes son enrarecidos, descentrados, y hacen que la figura humana ocupe sólo una ínfima parte del cuadro, mientras que los elementos naturales —la arena, los árboles, el mar— predominan. En contraposición, los encuadres de Raulino son estables y completamente enfocados en la figura humana en cuadro, que se impone al espectador de manera frontal y próxima; los de Deutrudes, por el contrario, son atravesados por la inestabilidad y por una aproximación tímida, como cuando la cámara se dirige a una pareja de ancianos que camina por la arena. Sólo cuando se pone a filmar a los amigos que lo acompañan en el viaje el encuadramiento de Deutrudes es más cercano —y, aún así, lo que salta a los ojos es la relación entre esos muchachos y el espacio costero alrededor.



En *Compañero Cineasta Piquetero* hay también una economía figurativa muy peculiar —aunque diametralmente opuesta. A cierta altura, un plano comienza con el rostro de un muchacho en contrapicado. En una panorámica hacia la izquierda, el encuadre revela a otros muchachos descamisados, que conversan tranquilamente. La proximidad entre la cámara y los cuerpos es enorme: el aparato parece rozar en el dorso de los vecinos. De vuelta a la derecha, en una panorámica inversa, algunos muchachos y muchachas toman refrigerante y conversan. La cámara está situada en el centro de un semicírculo, en un lugar improbable, justo en medio de una rueda de conversación entre los vecinos. La ruptura con la iconografía militante es evidente. La cámara oscila entre una figuración testimonial — que insiste en mostrar el territorio, el coche de la policía —y otra figuración, más difícil de definir. ¿Qué se figura en esos momentos? Ciertamente no un registro destinado a un interlocutor distante. La potencia de esas imágenes no está en lo que se muestra, sino en el aspecto de proceso de su trabajo de figuración: lo que se figura es más un cierto estado del cuerpo en común, un estar juntos que el espectador es invitado a compartir.



Sin embargo, en el mismo movimiento, hay que rechazar cualquier idea de originalidad absoluta o de autoría completa de esas imágenes, como si éstas no pertenecieran, también ellas, a una tradición figurativa —pasada o futura. Lo que sorprende en las imágenes de Deutrudes no es sólo el modo en que se diferencian drásticamente de las imágenes anteriores de Raulino en *Jardim Nova Bahia* (marcadas por la centralidad del rostro, la estabilidad de la cámara, la elegancia de los movimientos), sino también sus puntos de contacto improbables con la filmografía posterior del cineasta. ¿Cómo mirar la imagen de una mujer, sin hogar, que se acerca tambaleante de la cámara, y no pensar en la mujer que canta en *O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)? ¿Cómo encarar el rostro de ese muchacho que encara sonriente la cámara de Deutrudes y no hacer una conexión inmediata con otro muchacho que sonrío a la cámara de Raulino algunos años después, también en esa película?



O Tigre e a Gazela (Aloysio Raulino, 1976)

Si lo que predomina en Raulino es la panorámica lateral, que traza la continuidad figurativa entre los cuerpos retratados, en las imágenes de *Compañero Cineasta Piquetero* el movimiento figurativo predominante es el círculo, o el semicírculo, con la cámara girando sobre su propio eje —un eje móvil, inestable, habitado por el cuerpo que filma. La diferencia es crucial: mientras el movimiento lateral dibuja el lazo entre los sujetos filmados, pero salvaguarda la distancia del observador, la panorámica circular en *Compañero Cineasta Piquetero* afirma una energía figurativa de la vecindad, de la contigüidad entre el cuerpo que filma y los cuerpos filmados.



Al filmar la “famosa calle Pintos”, la cámara se mueve de un lado a otro, en un semicírculo, para mostrar las casas que fueron construidas. Como escribe Raquel Schefer, la forma de la panorámica circular es central en el repertorio del Nuevo Cine Latinoamericano:

La panorámica semi-circular y circular constituye una de las formas fílmicas centrales del Nuevo Cine Latinoamericano y, en particular, del Cinema Novo brasileño. En el cine de Glauber Rocha, Ruy Guerra y Jorge Sanjinés, entre otros, la geometría de la panorámica circular, desvinculada del valor que la circularidad asume en el dispositivo disciplinar panóptico, constituye la expresión formal de una comprensión extensiva del proceso de descolonización (descolonización política, cultural, estética, perceptiva y cognitiva). Entendida como una forma fílmica emancipatoria, la panorámica circular sería el vector de una rotación de la mirada en dos sentidos: del sujeto de representación sobre el mundo; de lo observado sobre el observador. La panorámica circular constituiría también el modo de expresión de una cosmovisión no europea, operando una síntesis entre el ritual y la política, el mito y la historia (Schefer, 2016).

En *Compañero Cineasta Piquetero*, sin embargo, esa forma es retorcida, pues lo que salta a los ojos no es la síntesis entre el mito y la historia, sino la afirmación de una mundanidad de las imágenes, de una mirada que, de tan cerca de lo que filma, sólo puede girar sobre sí misma y, en el mismo movimiento, afirmar una colectividad. En los vaivenes entre un lado y otro, en el diseño del semicírculo animado por la voz venida del antecampo hay una fuerza figurativa a la vez centrípeta —porque se dirige hacia fuera— y centrífuga, pues, al hacerlo, incluye decisivamente el cuerpo que filma en el plano. *Compañero Cineasta Piquetero* no es sólo una expresión “genuina” de un trabajador, sino una intervención crítica decisiva en el canon de las figuras del pueblo en el cine latinoamericano.

En *Jardim Nova Bahia*, luego de la aparición de la mujer que se aproxima a la cámara de Deutrudes, empieza a sonar en la banda sonora la canción *Strawberry Fields Forever*, de los Beatles, cantada por Richie Havens. En ese gesto de montaje expresivo, el cineasta explicita su intervención en las imágenes del trabajador de manera decisiva. No hay ningún voluntarismo inocente o fetiche del método. Al incluir una canción *pop* en la banda sonora, Raulino hace de la pantalla no el lugar de la expresión “auténtica” de Deutrudes, sino el escenario de un encuentro irresuelto entre dos sensibilidades: la del trabajador y la del cineasta.

El montaje explicita el contraste entre las perspectivas e invita al espectador a una experiencia fuertemente disyuntiva. Lo que está en juego aquí es una mirada impropia, una figuración indeterminada, cuya autoría sólo puede ser un inmenso problema. No la consideramos una iniciativa fracasada, como hace Jean-Claudia la que hace que *Jardim Nova Bahia* sea una película tan decisiva en la historia del cine latinoamericano.

Si en el cine político latinoamericano post-1968 la imagen privilegiada de la figuración del pueblo fue la multitud que lucha para ocupar las calles de la metrópoli y para tomar la integridad del encuadre —de la Ciudad de México de *El Grito* (Leobardo López Arretche, 1968) a la Montevideo de *Me Gustan los Estudiantes* (Mario Handler, 1968), de la Buenos Aires de *La Hora de los Hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968) a la Santiago de *La Batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975)—, *Jardim Nova Bahia* y *Compañero Cineasta Piquetero* inventan una figura del pueblo a partir de un territorio minoritario marginal y de un conjunto de retratos individuales que sólo se erige en colectividad en el montaje. Asimismo, las dos películas, al acoger la mirada de un trabajador singular, inciden críticamente sobre la influyente frase glauberiana que decía que “el pueblo es el mito de la burguesía”. La invención figurativa del pueblo en *Jardim Nova Bahia* y *Compañero Cineasta Piquetero* contesta tanto la noción de “mito” como la hegemonía de la mirada burguesa en el cine latinoamericano.

La comparación entre *Jardim Nova Bahia* y *Compañero Cineasta Piquetero* nos permite reconsiderar el modo en que fue pensada hegemoníamente la figuración del pueblo en el cine latinoamericano. Isaac León Frías, en su poderoso libro *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica* (2014), afirma a cierta altura, refiriéndose a los manifiestos y a las películas más destacadas de aquellas dos décadas: “la noción de ‘pueblo’ implícita en esas formulaciones era, además, una abstracción bienintencionada que no correspondía con un espacio social que era, en verdad, muy heterogéneo” (León Frías, 2014: 194). Poniendo en perspectiva una afirmación tan generalizante, buscamos en el análisis fílmico pormenorizado revelar las inúmeras variaciones que puede haber en la figuración del pueblo en el cine de la región.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2009). “New Argentine Cinema. The People’s Presence” en *ReVista. Harvard Review of Latin America*, volume VIII, Number 3, pp. 34-37.

____ (2015a). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

____ (2015b). “El Pueblo es el gran mito latinoamericano”, en entrevista a Pablo E. Chacón, *Télam*, 05 de septiembre. Disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201509/118931-el-pueblo-es-el-gran-mito-latinoamericano.html>.

Aumont, Jacques (2004). *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify.

Avellar, José Carlos (1995). *A ponte clandestina. Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjines, Alea: Teorías de cinema na America Latina*. São Paulo: EdUSP.

Badiou, Alain *et al.* (2014). *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Bernadet, Jean-Claude (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras.

Birri, Fernando (1988). “Cine y subdesarrollo” en *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Secretaría de Educación Pública/ Universidad Autónoma Metropolitana/ Fundación Mexicana de Cineastas.

Bonitzer, Pascal (1977). “Les deux regards” en *Cahiers du Cinéma*, número 275, abril, pp. 40-46.

Bourriaud, Nicolas (2009). *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes.

Brenez, Nicole (1998). *De la figure en general et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*. Bruxelles: De Boeck.

____ (2010). "París, 18 de agosto de 1997" en Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin (coords). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata Naturae, pp. 77-86.

____ (2012). "Tratamiento del lumpenproletariado en el cine de Avant-Garde" en *laFuga*, enero. Disponible en: www.lafuga.cl/tratamiento-del-lumpenproletariado-en-el-cine-de-avant-garde/481.

Deleuze, Gilles (2005). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.

García Espinosa, Julio (1988). "Por un cine imperfecto" en *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Secretaría de Educación Pública/ Universidad Autónoma Metropolitana/ Fundación Mexicana de Cineastas.

Laclau, Ernesto (2005a). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

____ (2005b). "O retorno do povo: razão populista, antagonismo e identidades coletivas" en *Revista Política & Trabalho*, volume 23.

León Frias, Isaac (2014). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad filmica*. Lima: Universidad de Lima/ Fondo Editorial.

Martin, Adrian (2015). *Último día todos los días (e outros escritos sobre cinema e filosofia)*. New York: Punctum Books. Disponible en: <http://punctumbooks.com/titles/ultimo-dia-todos-os-dias/>.

Omar, Arthur (1978). "O antidocumentário, provisoriamente" en *Revista de Cultura Vozes*, ano 72, número 6, pp. 405-418.

Rancière, Jacques (1996). *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34.

____ (2005). "Política da arte". São Paulo: SESC Belenzinho. Disponible en: www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf.

Schefer, Raquel (2016). "Há Terra!, de Ana Vaz: um cinema em rotação" en *La Furia Humana*, número 30. Disponible en: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/50-lfu-4/647-raquel-schefer-ha-terra-de-ana-vaz-um-cinema-em-rotacao>.

Xavier, Ismail (2006). *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

* Victor Guimarães es crítico de cine, programador y profesor. Estudiante de Doctorado en Comunicación Social por la Universidade Federal de Minas Gerais, obtuvo una estancia de investigación en la Université Sorbonne-Nouvelle (Paris 3). Ha colaborado con publicaciones como *Cinética*, *Senses of Cinema*, *Desistfilm* y *La Furia Humana*. Ha sido profesor en el Centro Universitario UNA, en la Universidade Positivo y en la Vila das Artes. Sus investigaciones y actividades curatoriales tienen como tema central la historia y estética del cine latinoamericano. Ha programado y organizado el catálogo de la retrospectiva *Argentina Rebelde* (Caixa Cultural Rio de Janeiro, 2015), las funciones especiales de cine militante latinoamericano para la muestra *Cinemas de Lutas*, programada juntamente con Nicole Brenez y Amaranta César en el festival CachoeiraDoc (2017), la muestra *Palavras de Desordem: Cinema Político Latino-Americano 1968-1982* (Festival Lumiar, 2018) y una función especial latinoamericana para el Festival des 3 Continents, en Nantes, Francia (2018). E-mail: zictorzictor@gmail.com