

RETRATANDO A LA GENTE

Una Mirada al Video Brasileiro a través de VideoBrasil

Rodrigo Alonso

Publicado en: La Ferla, Jorge (comp). Medios Audiovisuales: Ontología, Historia y Praxis. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC. 1999.

*"Después que muera, mis nietos me verán aún en la televisión.
Nunca vi las imágenes de mis abuelos. Ahora los jóvenes pueden ver a sus mayores y aprender de ellos"*
Testimonio de un miembro de la comunidad wai-ñpi [1]

Introducción

I.

Enredando a la Gente (1995), una celebrada producción del videasta brasileiro Eder Santos, comienza con la mítica historia de dos profetas con poder sobre las imágenes. El primero las extrae de los ojos y las proyecta sobre el paisaje; el segundo posee la habilidad de intervenir en su sentido y manipularlas. La gente, fascinada en principio por las imágenes proyectadas, abandona pronto su interés por éstas y pretende controlarlas. Desde entonces, pierde su capacidad para juzgar conceptos humanistas y comienza a olvidarlas.

Esta curiosa fábula no es sino el primer paso del "enredo" al que hace referencia el título. En la esquemática descripción del proceso que conduce desde una sociedad de las imágenes hacia una sociedad de la manipulación de las imágenes, Santos desvía la atención hacia las consecuencias socio-culturales de tal proceso, oscureciendo las referencias a sus protagonistas, el "productor" y el "manipulador" (y sin embargo, toda su obra es una reflexión continua sobre estas instancias).

La presencia de las imágenes es tan consustancial a las civilizaciones contemporáneas que Santos se ve en la necesidad de generar una parábola para aproximarse a sus orígenes. El arte, espacio *mitopoiético* por excelencia, lo asiste en esta empresa, y nuestra realidad cotidiana parece corroborarlo.

Existen, sin embargo, otras realidades ocultas a nuestros ojos *mass*-mediáticos en las que las historias de las imágenes parecen contarse de manera diferente. *O Espírito da TV* (1990), de Vincent Carelli, narra ese encuentro primigenio - mítico para nosotros - de una civilización con la imagen electrónica. La perspectiva de sus habitantes es completamente diferente a la nuestra; como lo señala el testimonio que precede este capítulo, todo un potencial de aprendizaje, conservación de las tradiciones y la memoria, comunicación entre las generaciones, y vínculos familiares y comunitarios, surge de ese extraño artefacto productor de imágenes pulsantes.

II.

La conciencia sobre los espacios de producción y manipulación audiovisual ha sido una de las primeras preocupaciones de los realizadores de video. Los grupos activistas conocidos como *Guerrilla Television* [2], que se formaron tan pronto como la tecnología del video estuvo disponible, tuvieron por principal objetivo revertir la unidireccionalidad del flujo televisivo - y de los medios de comunicación en general [3]- generando un espacio para los excluidos en las representaciones audiovisuales de circulación masiva. Desde una perspectiva diferente pero con una finalidad crítica similar, un gran número de artistas puso en tela de juicio a la televisión a través de producciones irónicas, paródicas y corrosivas, ridiculizando sus productos o enfatizando sus debilidades y falencias.

Una parte importante de la producción brasileña temprana se ha orientado en este sentido. Tal vez debido a la magnitud de su población, a la penetración y popularidad de la televisión - situación común a toda Sudamérica - o a los amplios sectores marginales que lo componen, Brasil ha producido los mejores ejemplos de producción videográfica alternativa en la línea de la *Guerrilla Television* del sur del continente [4]. Sin dudas, la tradición documentalista de su cinematografía y la obra de un artista como Glauber Rocha han ejercido también su influencia en este sentido. Pero existe un factor permanente que se presenta en mayor o menor medida, por saturación o por defecto, a lo largo de toda su producción artística, y que pareciera determinar su gusto por el realismo y por una temática de fuertes connotaciones sociales: su gente.

Desde las pinturas de Tarsila Do Amaral hasta las producciones de los artistas contemporáneos, pasando por las obras participativas de Lygia Clark, los *parangolés* de Hélio Oiticica o las capas colectivas de Lygia Pape, el diálogo de los artistas brasileiros con sus conciudadanos ha sido constante. Las manifestaciones populares, como el carnaval o el fútbol, han reforzado históricamente la presencia del pueblo en el espacio público, imponiéndose a los artistas embarcados en la plasmación de la realidad cotidiana.

Las referencias a la gente y a lo popular llegan incluso a las producciones audiovisuales alejadas de las líneas realista y documentalista. Son permanentes motivos de reflexión sobre la identidad nacional, la memoria colectiva, el universo del consumo, el espacio público, e incluso, las cuestiones personales y metafísicas. La mayoría de las referencias a la sociedad, la cultura, la política o la economía en el video brasileiro no son directas, sino sugeridas a partir de su repercusión en la gente. De hecho, hay muy pocas imágenes de

representantes del poder político o económico en las obras; éstos, en cambio, suelen estar mencionados en entrevistas o en distintas expresiones populares. Y son esas manifestaciones, en la producción brasileña, las que nos permiten acceder a una cartografía del poder aquel país.

III.

No hace mucho tiempo que la antropología y la etnología desplazaron su interés desde las civilizaciones no occidentales hacia ciertos sectores constituidos dentro de las sociedades occidentales contemporáneas. Despegarse del etnocentrismo propio de los estudios sobre el Otro Cultural no fue tarea fácil, menos aún lo fue desechar todo el aparato conceptual que afianzaba al antropólogo en su espacio de privilegio, supuestamente externo y "objetivo" en relación a su campo de estudio.

En su libro *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Marc Augé plantea la posibilidad de constituir una *antropología de lo cercano*. Esa posibilidad descansa en la redefinición de la categoría del "Otro", fundamento de todo estudio antropológico: "La pregunta por el Otro - sostiene Augé - no es sólo un tema que la antropología encuentra de vez en cuando; es su objeto intelectual primordial, la base sobre la que se definen todas las áreas de investigación" [5].

La posibilidad de una antropología de lo cercano supone el abandono de los métodos y conclusiones de la antropología clásica, basada en la exterioridad del antropólogo y en la visión totalizadora respecto de su objeto. "Una de las mayores preocupaciones de la etnología ha sido delinear espacios significativos en el mundo, sociedades identificadas con culturas concebidas como entidades completas: universos de sentido, de los cuales los individuos y grupos interiores serían sólo una expresión, definiéndose a sí mismos en términos de los mismos criterios, los mismos valores y los mismos procedimientos interpretativos" [6].

El pensamiento contemporáneo ha trastocado la categoría de lo Otro por el reconocimiento de las *diferencias* interiores a los grupos sociales. Las sociedades - incluida la que contiene al antropólogo - han dejado de ser pensadas como unidades autocontenidas y comienzan a desnudar en su interior fracturas constitutivas, acrecentadas por las migraciones sociales recientes. Las miradas globales y unificadoras ceden su lugar a aproximaciones fragmentarias y parciales, concientes de su situación cultural e histórica particular. "En este momento de desarticulación - sostiene Iain Chambers - el objeto de la mirada intelectual (la cultura y los hábitos de los «nativos» en los territorios locales, nacionales y globales) ya no puede ser confinado a un plano ni a un mapa que lo congele como un componente fijo o esencial del «conocimiento»... En la actualidad, aquello que debemos enfrentar son las diferencias que surgen bajo el signo de la condición de «*homelessness*»: es decir, sujetos, lenguajes, historias, actos, textos, acontecimientos... valores que están a la búsqueda de su morada [*home*] en un mundo sin garantías" [7].

Una Mirada al Video Brasileiro a través de Videobrasil

El Show Comienza Cuando Usted Llega

El protagonismo de la gente en el video brasileiro adquiere, en algunos casos, grados extremos. Algunas producciones, como *Amigo Urso* (1985) de TV Viva, existen pura y exclusivamente debido a la participación popular. Su estructura está tomada de la televisión, y más precisamente, del reportaje televisivo sobre un tema de actualidad. A partir de una noticia periodística, un animador - en el doble rol de hombre y mujer - sale a la calle para dilucidar si todo brasileiro es o no un cornudo. El video transcurre entre los extractos sociales más populares en un clima de franca algarabía. En su afán investigador, el animador decide hacer la misma pregunta en un barrio burgués. Aquí, la obra produce un giro decisivo, porque las respuestas coinciden con las obtenidas anteriormente. En su indagación sobre este particular comportamiento social, el video señala un elemento común que atraviesa las barreras que delimitan ambos sectores.

Las grandes manifestaciones populares parecen concitar con frecuencia el interés de los videastas. *Duelo dos Deuses* (1988), de Pedro Vieira, es un documental sobre los cultos religiosos, su alcance social, y sus relaciones con la imagen televisiva, la publicidad, la política y el dinero. Más allá de algunas entrevistas y de los comentarios generados por la confrontación del discurso religioso con otros discursos televisivos, las multitudes que llenan los estadios transformados en templos multitudinarios, las enfáticas prédicas de los sanadores y las no menos enfáticas respuestas de los sanados, son la base de esta obra.

El carnaval es el punto de partida de *Ogodô Ano 2000* (1996) de Marcondes Dourado. Sin embargo, su autor no busca exhibir el brillo y las luminarias del tradicional festejo, sino ofrecer una mirada personal y distanciada del evento. El tratamiento visual, basado en un escaneado permanente de un registro que oscila entre la luz y las sombras, neutraliza el acontecimiento ofreciendo una estampa sórdida y extrañada de su desarrollo. El ojo electrónico actúa a la manera de un *voyeur*, recorriendo una y otra vez, lentamente y barrido electrónico mediante, los cuerpos de los participantes, en un intento por acceder a una representación social a través de la manifestación corporal de sus intérpretes.

Mensajes en una Botella Electrónica

Trabajar a partir de las imágenes de la gente ha sido el punto de partida de dos producciones de Sandra Kogut, *What do you Think People Think Brasil is?* (1990) y *Parabolic People* (1991), obras en las que parte de material registrado en una serie de video cabinas [8] instaladas en diferentes ciudades del mundo. Un profuso tratamiento posterior resignifica los registros a través de otras imágenes, textos, incrustaciones gráficas, distorsiones sonoras y un trabajo de composición sobre la pantalla muy complejo.

La voluntad experimental de Kogut aparece claramente en un video anterior, *Andreia Androide* (1988), realizado junto a Roberto Berliner. Esta pieza de estructura condensada señala la influencia que el videoclip ha ejercido sobre los realizadores de espíritu modernista, como género audiovisual con enormes posibilidades para la experimentación. Su estructura lábil y permisiva es el campo de prueba para una serie de efectos e imágenes de vocación futurista, la desarticulación de la pantalla y un montaje ágil y dinámico.

Tanto en *What do you Think...* como en *Parabolic People* esos elementos se multiplican hasta un grado inmanejable. Los registros obtenidos en las video cabinas suelen ser el punto de partida, aunque parecen ser ante todo un reservorio de conductas humanas y un recordatorio de la amplia diversidad que caracteriza a sus intérpretes. Los registros se completan siempre con otras imágenes (registros en video, fragmentos apropiados de la televisión, fotografías), textos, elementos gráficos, incrustaciones de objetos y música.

La estructura audiovisual y narrativa de la pieza llega a tal grado de desintegración que se hace difícil atender a todos sus elementos. "La técnica de la escritura múltiple que marca su trabajo - señala Arlindo Machado - en el que texto, voces, ruidos e imágenes simultáneas se combinan y se entrecrocán para componer un tejido de rara complejidad, es la evidencia estructural de aquello que actualmente convenimos en denominar una estética de la *saturación*, del *exceso* (un máximo de información en un mínimo de espacio-tiempo) y, también, de la *inestabilidad* (ausencia casi absoluta de estructura o sistematización temática o estilística). Si fuera posible reducir a una palabra el proyecto estético de la obra videográfica de Sandra Kogut, podríamos decir que se trata de una búsqueda sin treguas de la *multiplicidad*, que es el típico modo de conocimiento del hombre contemporáneo" [9].

Esa complejidad se introduce, paradójicamente, empleando los recursos del diseño. La paradoja consiste en que las normas compositivas del diseño -simplicidad estructural, claridad semántica, economía de medios, utilización de un lenguaje socializado y direccionalidad de la lectura- son utilizadas aquí para dificultar la comprensión, evitar las conclusiones apresuradas y eludir los significados estereotipados [10].

Y esta utilización encuentra toda su justificación cuando atendemos a los núcleos temáticos que estructuran ambas piezas.

En *What do you Think People Think Brasil is?* todo gira en torno a una posible caracterización de la cultura brasileña. En un mundo en el que las identidades fluctúan y los valores culturales se desestabilizan por la extrema circulación de la información, los espacios gráficos y audiovisuales mutantes y en permanente movimiento que componen la pieza reflejan de manera perfecta este estado de situación. El resultado no es, no obstante, caótico, sino más bien problemático. Señala la dificultad para asumir una representación local en una sociedad signada por el consumismo, la colonización cultural, la historia reciente o la mirada de los otros. El video niega la existencia de una identidad nacional como entidad cristalizada pero la deja entrever como el resultado posible de una mirada reflexiva a través de la mirada de los demás.

Parabolic People trasciende la preocupación local para proyectarse internacionalmente. El método sigue siendo la confrontación de imágenes, gráfica y textos, pero las pautas para esa confrontación son más circunscriptas y están organizadas en núcleos temáticos más reducidos, que coinciden con los diferentes segmentos que componen la obra. Hay un gusto confesado por las equivalencias (que ya estaba en su obra anterior) y por las diversidades culturales y raciales. Hay una manía casi exhibicionista, una estética de choque y un uso contundente del color y el diseño. Hay una experimentación constante con las formas, una aproximación lúdica al medio y una actitud irónica frente a las certezas científicas, traducida en falsas estadísticas y en la recopilación de datos inútiles e imprecisos. Las propuestas temáticas (la identidad de los protagonistas, las diferencias entre la realidad y su mediación, la irreductibilidad de las lenguas, entre otras) hablan de un universo de incertidumbres, de un sentido siempre provisional, de una realidad demasiado efímera.

Vito Acconci decía que la televisión es como una pecera porque ambas contienen un mundo en su interior, y que la única diferencia es que el mundo dentro de la pecera está vivo [11]. Contradiendo a Acconci, Kogut habla de un universo vital y expansivo, en el que la fijación de todo sentido definitivo se coarta precisamente por ese extremo grado de vitalidad.

Al Otro Lado de su Casa

Los sectores marginales de las sociedades contemporáneas han sido siempre un polo de atracción para los videastas. Contra las narrativas oficiales que los excluyen de manera continua o los presentan como la contracara necesaria de la realidad social -los desposeídos siempre recuerdan cuán afortunados son los que no

comparten tal condición- algunos realizadores buscan subrayar su presencia *en el seno* de la sociedad a la que pertenecen y contrarrestar su exclusión del circuito de las representaciones sociales significativas.

El género documental ha sido siempre ampliamente cuestionado. Mucho se ha escrito sobre la supuesta objetividad de su discurso y sobre la pertinencia de sus métodos. Pero en los últimos años no sólo se lo ha criticado desde su factura o su postura ideológica, sino también, desde su funcionalidad. ¿Cuál es el sentido de realizar documentales sobre los sectores oprimidos de una sociedad cuando el documentalista es un representante de esa sociedad opresora?. Como sostiene Martha Rosler en relación a la fotografía documental, toda fotografía sobre marginales es un retrato del fotógrafo, ya que nunca conocemos el nombre de los retratados pero siempre sabemos quien produjo el retrato [12]. En igual medida, todo documental sobre ese sector es un retrato de la sociedad que excluye y margina a quien retrata.

La reflexión sobre las representaciones sociales conduce hacia las relaciones de poder latentes en dichas representaciones, y a los intercambios parciales que se establecen entre los individuos de una sociedad, lo que Michel Foucault denominaba la microfísica del poder [13]. ¿Cómo revertir, o por lo menos relativizar, esta relación entre el productor de las imágenes y su objeto?

Una de las posibles respuestas a esta pregunta está contenida en *Do Outro Lado da Sua Casa* (1985) de Renato Barbieri, Marcelo Machado y Paulo Morelli. El video comienza con las usuales entrevistas a personas sin hogar, que habitan en la calle, bajo puentes y en otros lugares públicos. Pero a medida que avanza el relato, sus protagonistas toman la palabra haciéndose cargo de las interlocuciones, generando un diálogo del que la cámara sólo es testigo, y construyendo un espacio representacional a partir de sus propios valores, formas de pensar y visiones del mundo. Este sentido de autopercepción prácticamente inédito en el documental, sumado a la agudeza de los diálogos, transforman a la pieza en un material conflictivo dentro de los cánones tradicionales del género.

Pero los valores de *De Outro Lado...* van más allá de este hecho. Porque en los reportajes se dejan translucir claramente las relaciones de poder entre estos seres marginales y la sociedad en la que viven, relaciones en las que interviene el propio *medio* por el cual se expresan. Efectivamente, no sólo asistimos a sus condiciones de existencia y a sus conflictos cotidianos, sino que también se plantea el problema de su identidad - por ser indocumentados - y las relaciones con la tecnología contemporánea, dentro de la cual debemos incluir al video como producto. Los entrevistados expresan su indiferencia frente a la tecnología por la falta de capacidad para resolver sus problemas cotidianos y, claramente esta obra, resultado de esa tecnología, no escapa a la crítica. Esta autocrítica subterránea refuerza cierta tendencia conciente en el video documental brasilero contemporáneo que Arlindo Machado ha resumido claramente: "Para evaluar correctamente la contribución del video independiente sería necesario identificar la naturaleza del mirar diferenciado que lanza sobre Brasil y sobre su pueblo. Esta generación niega las representaciones totalizadoras, deja patente en las obras sus propias dudas y la parcialidad de su intervención, se interroga sobre los límites de su propio gesto enunciativo y sobre su capacidad de conocer realmente al otro" [14].

Esa mirada fragmentaria es progresivamente asumida por la estructura documental misma. Una obra como *Tereza* (1992), de Kiko Goifman y Caco P. de Souza, pone en evidencia la parcialidad de su acercamiento al mundo de la cárcel a través de un montaje sincopado, una imagen huidiza y una estructura precaria que permite vislumbrar la vida en el presidio pero que deja muchos interrogantes por descubrir. *Pivete* (1987), de Lucila Meirelles, Geraldo Anhaia Melo, Caio Magri y Julia Meirelles, es el retrato de una infancia anónima y marginal que deja más dudas que certezas. Por sus imágenes desfilan chicos reclusos y ansiosos por abandonar esa situación, pero nada sabemos sobre el lugar donde fueron tomados los registros, las razones por las que esos chicos están en esa situación o el futuro que les espera o el que pueden augurar.

Estas miradas desconcertadas no hacen otra cosa que observar una realidad de alguna manera ajena o extrañada. Buscan interrogar a su propia sociedad y a su presente a través de estos seres asumidos al mismo tiempo como semejantes y diferentes. En alguna medida, el acercamiento es antropológico, pero en el sentido de la antropología de lo cercano discutida anteriormente. Una mirada que busca entender en el otro las falencias y debilidades de la propia sociedad.

Entre la Reflexión y la Acción

Como se mencionara previamente, una de las principales cuestiones críticas en el documental es la diferencia que se establece entre el productor de las imágenes y su objeto. La exterioridad del observador induce cierto poder sobre el observado, estableciéndose una relación inicial de desigualdad.

Una de las maneras de relativizar esta situación ha sido dirigir la indagación hacia el propio documentalista. A través de una observación sobre la propia vida o la de su grupo de pertenencia, los realizadores, convertidos en sujetos y objetos de la mirada, han logrado introspecciones poderosas en temas que los tienen por protagonistas. El caso de *15 Filhos* (1996) de Maria Oliveira y Marta Nehring, es ejemplar. Las entrevistas a los hijos de militantes presos, muertos y desaparecidos durante la dictadura militar en Brasil sobre las que descansa la investigación, trasuntan una historia que se presiente cercana, sentida y dolorosa (las autoras pertenecen a ese

grupo). *15 Filhos* es una obra sobre la memoria, la historia y su repercusión en la sociedad brasileña actual, pero también es una obra sobre la infancia, los recuerdos y el destino de quienes crecen en una sociedad violenta, huérfanos de una estructura familiar. Un destino que no se agota en el pasado sino que prolonga sus ramificaciones hacia el presente, lo que hace de este documental no tanto un documento histórico sino una semblanza sobre las consecuencias latentes de la historia.

La repercusión social de un acontecimiento es también el punto de partida para *Temporada de Caça* (1988), de Rita Moreira. El tema de este documental es la discriminación social, focalizada en las opiniones de los ciudadanos comunes en relación a recientes asesinatos de homosexuales. La estructura de la pieza es sencilla y, por momentos, algo obvia: los testimonios adversos a los homosexuales son confrontados con las imágenes de importantes artistas de esa condición.

Sin embargo, es esa misma estructura la que le da su fuerza y su significancia (no habría que olvidar que se trata de una obra de los ochenta). El video es claramente militante, y en esta tesitura, existe poco espacio para la metáfora. Una obra que se propone concientizar sobre un determinado conflicto social no puede darse el lujo de ser mal interpretada o ambigua. A diferencia de *15 Filhos*, este documental no pretende tan solo informar o reflexionar sobre una situación social específica, sino producir un cambio en las formas de pensar (en las entrevistas, una lesbiana afirma que una forma de revertir la discriminación es el activismo a través, por ejemplo, del video).

Desde su aparición, el video ha sido considerado un instrumento para la memoria y para la transformación social. Su potencial en este sentido parece evidente, si bien la sobresaturación de imágenes de nuestras sociedades relativiza su incidencia sobre el pensamiento y la reflexión actuales. Más ese potencial se hace manifiesto en las sociedades menos contaminadas por las imágenes. Es, por ejemplo, una de las conclusiones a las que llegan los integrantes de la comunidad wai-ñpi en la mencionada *O Espírito da TV*.

Ante todo resulta ejemplar ver cómo esta población descubre en el medio electrónico las posibilidades que los ejecutivos de la televisión en nuestras sociedades supuestamente "avanzadas" ni siquiera imaginan. De hecho, su acercamiento al medio es casi opuesto al nuestro: donde nosotros vemos un lenguaje efímero, intrascendente y fútil, ellos encuentran un instrumento para conservar su identidad y sus tradiciones, y para perpetuar su lucha por un espacio social reconocido.

Este grado de conciencia contrasta con el que la imagen electrónica logra en nuestros pueblos. Un integrante de esa comunidad dice: "es bueno que los blancos nos vean para que sepan que somos *diferentes*", articulando un concepto que a nuestra cultura le ha llevado largos siglos asumir, y que aún no ha asumido por completo, como lo demuestra *Temporada de Caça...*

Escrituras Postmodernas

Ensayando otra mirada sobre la sociedad brasileña, *Heróis da Decadência* (1987), de Tadeu Jungle, retrata de manera desarticulada y caótica la experiencia no menos alienada de la vida urbana. Imágenes apropiadas de la televisión o copiadas del formato televisivo, reportajes, historias orales, metáforas visuales, registros documentales e intervenciones urbanas se conjugan en esta obra plural, ofreciendo un retrato fisurado del país y de su gente. La cámara, que por momentos actúa como *voyeur* de situaciones espontáneas o preparadas, y por otros, se regodea en imágenes torpes o decadentes, toma distancia de la realidad que retrata para enfatizar la desarticulación que la constituye, ofreciendo una lectura poco complaciente de la realidad y la experiencia urbanas.

Marly Normal (1983), de Marcelo Machado y Fernando Meirelles, apunta hacia la misma experiencia alienante de la vida urbana, pero desde un ángulo completamente diferente. Fundado en la rutina diaria de una empleada, su estructura rígida y reiterativa, apoyada sobre un montaje extremo que sigue el ritmo de una banda sonora percusiva y constante, metaforiza la rigidez del trabajo y el ocio cotidianos, enfatizando la ausencia de perspectivas en una existencia que se adivina solitaria y gris.

Este trabajo de ficción es uno de los primeros realizados por el grupo Olhar Eletrônico, a quien también pertenece *E o Ze Reinaldo Continua Nadando* (1989), de Hugo Prata, un relato de suspenso con todos los ingredientes básicos y un ritmo sostenido bien logrado. Si algo acerca a ambas producciones es quizás el interés por ensayar diferentes estructuras narrativas, explorando los elementos del lenguaje electrónico y, principalmente, el montaje.

A Paixão Segundo Bruce (1989), de Luis Duva y Beto Souza, es un curioso relato de amor entre Bruce, Batman y el Guasón. La narración recurre a elementos del *comic* resignificados para el medio audiovisual. La estructura por cuadros de la historieta se traduce en una escritura electrónica por fragmentos, de difícil lectura. Las relaciones homosexuales del super-héroe están planteadas con sordidez. Esta mirada oscura e irónica es uno de los potenciales críticos más destacados de esta apropiación corrosiva de un personaje de la cultura popular. Las producciones de ficción son las que mejor han asimilado los rasgos que caracterizan a las escrituras postmodernas. Su tendencia a la apropiación de géneros narrativos, figuras estilísticas y elementos formales generados en otros ámbitos de la cultura, descontextualizados y relativizados en su funcionalidad histórica y

eventualmente crítica, se adapta idealmente a las aproximaciones parciales y deliberadamente no unificadoras que signan el trabajo de los jóvenes artistas, desencantados con los relatos utópicos que guiaron el trabajo de sus mayores.

En los Márgenes del Relato

Aparentemente alejadas de las problemáticas sociales, una serie de obras traducen los universos de sentido de sus autores en narrativas personales y altamente subjetivas. Como concluye una de esas obras, "el ser humano no puede soportar demasiada realidad" [15], por lo que sus realizadores la evaden o la metaforizan, eludiendo sus connotaciones demasiado inmediatas.

Una de las fuentes más comunes en estas producciones suele ser la poesía. El pensamiento asociativo de la poesía resulta ideal a la hora de sortear las imposiciones narrativas de la ficción y el documental, promoviendo, al mismo tiempo, un ensanchamiento lingüístico que conduce hacia el terreno de la experimentación. *Poesia é Uma o Duas Linhas e por Tras uma Imensa Paisagem* (1990), de João Moreira Salles, acude a esa estructura asociativa en su intento por capturar el universo de una joven poeta brasileña desaparecida, a través de sus recuerdos, recuperados fragmentaria y desordenadamente, junto a sus poemas y su canción favorita. *Diastole* (1994), de Inés Cardozo, parte directamente de un poema. Aquí, el poeta es el ruso Arseni Tarkovsky, padre del genial director cinematográfico, y su tema la existencia y la muerte desde la perspectiva del cuerpo, el tiempo y los afectos.

Siguiendo la tradición de los pianos preparados de John Cage, Walter Silveira y Pedro Vieira producen en *VT Preparado AC/JC* (1986), una obra distorsionada a la manera de los instrumentos musicales modificados por el músico norteamericano. La disposición caótica de los elementos compositivos recuerda los procedimientos aleatorios con los que Cage componía sus obras; esos elementos van desde la manipulación de reportajes al músico y al poeta Augusto Campos - los referidos en las siglas del título - hasta textos computarizados, desde ruidos aurales y electrónicos hasta cacareos, música e imágenes en negativo. Toda una batería de imágenes y sonidos impredecibles se congregan en los diez minutos de esta obra, sin un principio ni un final necesarios, a no ser por la exigencia técnica de comenzar y finalizar por algún lugar.

Desde una poética marcadamente personal, la obra de Carlos Nader oscila entre la poesía y el documento, la ficción y la realidad, la metafísica y la física. Sus obras parecen estructurarse temáticamente, pero en su interior todo fluye sin un sentido previsto por normas narrativas preestablecidas. Las imágenes se articulan por asociaciones, como también lo hace el sonido. Hay un cuidado muy particular en la manipulación de las imágenes, principalmente en su duración. Y hay asimismo un cuidado especial en la selección de los testimonios y otras intervenciones orales, ya que éstas suelen determinar en gran medida la significación de las piezas.

Trovoada (1995) es una reflexión sobre el tiempo y su protagonismo en la existencia cotidiana. Las imágenes fluyen recreando el carácter fluido del tiempo. Por momentos, siguen el ritmo de un montaje organizado sobre los sonidos de la naturaleza; otras veces, su demora prolonga la reflexión. Un hombre habla sobre un tiempo mítico que irrumpe en la cotidianidad a través de los trances y de la creación artística; otro habla de la música repetitiva como concentración del devenir temporal. Uno y otro mentan la propia creación videográfica, cuya esencia se manifiesta en el manejo del tiempo. Tiempo que también es vida, existencia y luz.

En *Carlos Nader* (1998), su autorretrato irónico, el punto de inflexión es una reflexión sobre la máscara y, consecuentemente, sobre las apariencias. Las ceremonias religiosas vuelven a aparecer - como en su video anterior - ahora desde la perspectiva de la alienación social. El carnaval, en todo su esplendor superficial, y el travestismo, en toda su plenitud epidérmica, son otros caminos en este recorrido. El propio autor aparece en intentos frustrados por revelar su intimidad, acaso inaccesible, y un nuevo testimonio surge para reforzar el horizonte filosófico de la pieza. "¿Qué podría dejar de ser sin dejar de ser yo mismo?" .

El "Caso" Eder Santos

La particularidad y continuidad de la obra de Eder Santos señala la necesidad de una consideración aparte. Desde sus primeras obras, un estilo sostenido y muy personal caracteriza la producción de este autor. Un estilo que, por otra parte, es difícil de describir a no ser en sus lineamientos generales. Según Arlindo Machado, "sus videos arremeten contra la pérdida de vitalidad de las imágenes y su rebaja a clichés desgastados por la repetición. La superficialidad de la vida cotidiana, el comportamiento estereotipado de las personas, el turismo masivo y la futilidad de las tarjetas postales son materiales a los que el realizador echa mano para construir contra ellos, pero a partir de ellos, una reflexión implacable sobre la civilización contemporánea" [16].

Las obras de Eder Santos existen entre la imagen cinematográfica *amateur* y el video propiamente dicho. En alguna medida, esas imágenes filmicas son la memoria del video, un medio que surge prácticamente desmemoriado, al margen del cine comercial y en contra de la televisión. Los films en super-ocho *amateurs* conservan la frescura de un instrumento diseñado para el uso hogareño y, al mismo tiempo, las imágenes ligadas a la historia privada de las personas, incontaminadas por el aparato comercial.

Las imágenes fílmicas convocadas por Santos tienen siempre un dejo de nostalgia, posiblemente debido a su fuerte arraigo en el pasado. En *Mentiras e Humilhações* (1988), ese espíritu nostálgico se materializa en apariciones fantasmáticas que pueblan el registro de una inmensa casona "vendida con todos sus recuerdos", como reza el poema que acompaña a las imágenes. Hay un sentido de lo irreparable, como en el desgaste de los viejos films en super-ocho. Hay un recuerdo que se perpetúa en las precarias imágenes que el video recupera. Santos recurre una y otra vez al parpadeo de las proyecciones cinematográficas antiguas. Esas imágenes pulsantes son el instrumento de una *estética del destello*, una *estética de la re-aparición* (en oposición a la formulada por Paul Virilio [17]), que insiste una y otra vez en recuperar los fragmentos de iconografías sepultadas por la superficialidad y el olvido. Alain Bouges dice que en las obras de Eder Santos existe siempre el sentimiento de estar frente a imágenes que no representan la realidad sino a otras imágenes [18]. En verdad, los videos de Santos nos enfrentan con la realidad de las imágenes, con sus condiciones de posibilidad, pero también, con su estatuto signico de una realidad sospechosa por su naturaleza efímera.

Estas imágenes imponen su realidad en la repetición. Así como la reiteración en la música concentra el tiempo -según se afirmaba en un video de Carlos Nader- la repetición de las imágenes concentra su realidad y su vitalidad. En *Janaúba* (1993), con sólo dos imágenes -un jinete que avanza por un camino y una serpiente- Santos consigue un estado de tensión dramática pocas veces logrado con tan pocos recursos.

La realidad de las imágenes impone una actitud contemplativa, casi hipnótica. En algún sentido, *Janaúba* es como un gran paisaje videográfico que despierta en sus espectadores el espíritu romántico sobrecogido por la inmensidad de la naturaleza. El tránsito por la pieza evoca el sabor de las *road-movies* y de las travesías épicas del héroe. Hay un viaje iniciático, porque ese camino representa la vida. Hay también un límite, señalado insistentemente en el poema que intercepta a las imágenes, un límite que alude a la propia experiencia de la pieza, pero también, al límite de la vida.

Eder Santos es ante todo un gran observador. Lo sabemos cuando asistimos al despliegue de las energías ocultas en una imagen aparentemente intrascendente, cuando todo un conglomerado de sentidos estalla en la yuxtaposición de imágenes olvidadas, cuando la fuerza poética surge de las imperceptibles texturas de una imagen irreconocible. Lo sabemos cuando se vuelve reflexivamente hacia su historia y su cultura, y encuentra en ellas la superficialidad y la banalidad de una existencia acelerada.

¿Qué otra cosa es *Não vou a Africa porque Tenho Plantão* (1990) sino un ejercicio de observación descarnada? El retrato de una sociedad signada por la ley del más fuerte, la segregación y la discriminación, que encuentra en el zoológico -ese espacio "antiecológico y antisemita"- su expresión metafórica más acabada. Santos nos engaña -como a la gente del video con que se abre este artículo- haciéndonos sentir exteriores a ese zoológico y a su realidad. Pero en verdad, la imagen que nos enfrenta es la de una comunidad dividida por categorías y especies, compuesta por seres desarraigados, desplazados violentamente de su origen, obligados a migrar -como la inmigración esclava africana ayer, como la de los refugiados de guerra aún hoy- dueños de una territorialidad ilusoria. Estas migraciones forzadas se contraponen a la frivolidad de los viajes contemporáneos, promovidos por la expansión turística. Viajar para conocer las jaulas de los demás, en la fantasía de habitar del otro lado de las rejas.

La obra de Eder Santos consigue plasmar preocupaciones locales e individuales en el lenguaje de un medio pautado por su desarrollo tecnológico, es decir, por determinaciones foráneas. A pesar de sus continuos viajes en busca de recursos para la producción, su obra mantiene su autenticidad y las marcas personales que lo señalan como uno de los realizadores de referencia de la producción videográfica contemporánea.

1. Extraído del video *O Espírito da TV* (1990) de Vincent Carelli.
2. "Como el *cinéma-vérité* de los '60, el estilo documental de la televisión-guerrilla se opuso al narrador autoritario «voz-de-Dios» establecido por los primeros documentales sonoros, modelo posterior de la mayoría de los documentales realizados para la televisión. Sus autores evitaron la narración, sustituyéndola por entrevistadores no convencionales y una gráfica ágil, en vistas a formular un contexto sin condescendencias. Cuestionaron la objetividad de los reportes documentalistas televisivos con su superficial balance «uno aquí, el otro allá» de los temas. Distinguiéndose de los reporteros televisivos que permanecían por encima de la multitud, las video guerrillas anunciaban orgullosamente que filmaban desde el *interior* de la multitud, involucradas y subjetivamente" (Boyle, Deirdre: "A Brief History of American Documentary Video" en Hall, Doug & Fifer, Sally Jo (ed): *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, Aperture/BAVC, New York, 1990).
3. Este hecho venía siendo denunciado prácticamente desde la aparición misma de los medios masivos de comunicación. Al respecto, véase Bretch, Bertolt: "The Radio as an Apparatus of Communication" en Hanhardt, John (ed): *Video Culture: A Critical Investigation*, Visual Studies Workshop Press, New York, 1986.
4. Sin dudas, la extracción social de los videastas cumple un papel importante en este hecho.
5. Augé, Marc: *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, Londres, 1995.
6. Augé, Marc; *op.cit.*

7. Chambers, Iain: *Migración, Cultura e Identidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 1995 (1994).
8. Las video cabinas eran pequeños gabinetes colocados en lugares de circulación pública, provistos de una cámara de video frente a la cual los transeúntes podían dejar un mensaje.
9. Machado, Arlindo: "El Arte del Video en el Brasil" en *Miradas desde el Sur* (catálogo), Fundaciones Lampadia, Rockefeller y MacArthur, Buenos Aires, 1996.
10. En relación a este tipo de utilización del lenguaje del diseño puede consultarse: Alonso, Rodrigo: "La Subversión del Diseño en el Arte Contemporáneo" en *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*, N° 6, San Miguel de Tucumán, 1995.
11. Acconci, Vito: "Television, Furniture and Sculpture: The Room with the American View" en Hall, Doug & Fifer, Sally Jo (ed), *op.cit.*
12. Rosler, Martha: "In, Around and Afterthoughts (on Documentary Photography)" en Bolton, Richard (ed): *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, MIT Press, Cambridge, 1996 (1992).
13. Para ampliar el tema, véase Foucault, Michel: *Microfísica del Poder*, Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1992.
14. Machado, Arlindo: "El Arte del Video en Brasil", reproducido en este libro.
15. *Poesía e Uma ou Duas Linhas e por Tras uma Imensa Paisagem* (1990) de João Moreira Salles.
16. Machado, Arlindo: "El Arte del Video en el Brasil" en *Miradas desde el Sur*, *op.cit.*
17. Virilio, Paul: *Estética de la Desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988.
18. Bourges, Alain: "Sobre Eder Santos" en La Ferla, Jorge (comp): *Contaminaciones: Del Videoarte al Multimedia*, Centro de Publicaciones del CBC (SEUBE/UBA), Buenos Aires, 1997.