

Miguel Ángel Lomillos García
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Humanización del preso en el inventario documental de Carandiru: *O Prisioneiro da Grade de Ferro* de Paulo Sacramento

Humanizing the prisoner in Carandiru´s documentary inventory: Paulo Sacramento´s *Prisoner of the Iron Bars*

Resumen

El documental de Paulo Sacramento *O Prisioneiro da Grade de Ferro (Autorretratos)*, 2003, gracias al dispositivo propiciado por un curso de video con pequeñas cámaras digitales, aglutina una serie de retratos filmados por los presos sobre la dura vida que sobrellevan en el penal de Carandiru en São Paulo (Brasil). El documental fue rodado durante siete meses en 2001, un año antes de la demolición de este populoso y mítico penal, el mayor de América Latina.

El análisis textual considera como ejes la política de identidad en la representación del preso y las contradicciones de complementar la estrategia de ofrecer la cámara al preso con el apéndice final realizado por el equipo profesional.

Palabras Claves

Prisión de Carandiru
Documental
Análisis textual
Cine digital
Sistema penitenciario brasileño

Abstract

Paulo Sacramento's documentary *Prisoner of the Iron Bars" (Self Portraits)*, 2003, is comprised of a series of portraits shot by prisoners, showing their shocking, arduous daily life in the "Carandiru complex" of Sao Paulo (Brazil). The film was shot as a result of a workshop on digital video, using small camcorders given to the prisoners. The documentary was shot over seven months in 2001, one year before the mythical, overcrowded prison - the biggest in Latin America - was decommissioned.

The textual analysis of this essay focuses on identity politics in the representation of prisoners, and the contradictions involving the coda which, in contrast to the rest of the film, shot by prisoners, was shot only by the professional crew.

Key Words

Carandiru prison
Documentary
Textual analysis
Digital film
Brazilian Prison System

1. En español, *El prisionero de las rejas de hierro (autorretratos)*. En adelante, mantendremos el título portugués, pero simplificado: *O Prisioneiro*.

2. La ‘masacre de Carandiru’ de 1992 ha marcado de forma decisiva la historia reciente de Brasil. La simple mención al nombre de esta superpoblada prisión-ciudad alude al asesinato de 111 presos, a un gueto de excluidos y marginales, a un mundo-infierno, a un referente del sistema penitenciario y a una metáfora potente de Brasil. Héctor Babenco realizó en 2003 *Carandiru*, film de ficción basado en el libro del doctor Drauzio Varella, *Estación Carandiru* (1999). Ambas producciones han conocido un enorme éxito de público en Brasil. Varella, que ejerció como médico voluntario en el penal desde 1989 hasta su desactivación en 2002, cuenta las experiencias de los presos -fuera en el mundo del crimen y dentro en la prisión- con el estilo sobrio y conciso del narrador de oído fino que escribe crónicas e historias/casos de personajes populares. El film de Babenco,

El documental de Paulo Sacramento *O Prisioneiro da Grade de Ferro (Autorretratos)*¹ (Brasil, 2003) muestra las endémicas condiciones de superpoblación, inmudicia y violencia de las prisiones en Brasil, precisamente desde el corazón de la más notoria: el complejo de Carandiru. Con una población de cerca de siete mil presos distribuidos en siete pabellones de cinco pisos, el gigantesco complejo penitenciario de la Casa de Detención de São Paulo, conocido popularmente como Carandiru, fue mundialmente célebre por lo que vino a denominarse *la masacre de Carandiru*. El 2 de octubre de 1992, 111 presos, según cifras oficiales, fueron asesinados cuando la policía militar invadió el recinto horas después del estallido repentino de un motín en el pabellón nueve que se encontraba ya controlado y en el que no había rehenes ni peligro material de fuga². El film de Sacramento documenta la vida cotidiana de los presos en un momento histórico concreto: nueve años después de la masacre y un año antes de la desactivación del penal. En ningún momento *O Prisioneiro* pretende ser un estudio sociológico o histórico sobre la masacre. Su valor documental radica por tanto en su pura esencialidad: un registro sobre el terreno, el aquí y ahora filmado por los propios presos en un penal que se encontraba en fase terminal (Ver. Fig. 1).



Fig. 1 (Fragmento del documental – Autorizado su uso por la productora Olhos de Cão)

O Prisioneiro cuestiona su propia construcción en primera persona del plural en tanto que los presos, capacitados para acceder a las cámaras pero no al montaje final, son al mismo tiempo sujeto y objeto del film. El film configura una colección heterogénea de viñetas o episodios –situaciones, declaraciones o entrevistas, imágenes indeterminadas y puras– cuya disposición atiende a una lógica plural: temática, temporal, espacial o de personajes. Gracias a un concienzudo trabajo de montaje analítico que pondera la síntesis y la totalización, este bricolaje de fragmentos ofrece una abarcadora visión de(l) mundo de Carandiru.

La configuración histórica de *O Prisioneiro* se acercaría a una concepción benjaminiana cuya tarea es “concebir la comprensión histórica como un hacer que revive lo que se comprende, cuyo pulso aún puede sentirse en el presente” (Benjamin, 2002: 256)³. Para acceder a esta perspectiva, el documental soslaya cualquier indagación testimonial sobre el acontecimiento más decisivo del pasado de Carandiru (un descarte potencialmente activo en la medida en que permanece dentro de las expectativas del espectador) y adopta una postura reflexivamente observacional al circunscribirse al puro pulsar del presente –y en este sentido, el film reivindica la palabra –la naturaleza– *documental* en su apertura. De este modo, el documental se hace eco de los murmullos del pasado en virtud de la propia fuerza material del lugar⁴ y, fundadamente, de las espontáneas declaraciones laterales de los presos al inicio del mismo. En este sentido, hay dos o tres menciones mínimas a la masacre, principalmente cuando algún preso se presenta a sí mismo como *superviviente*⁵. En definitiva, la condición moderna y reflexiva de *O Prisioneiro* se verifica en la manera en que registra sobre el terreno un presente preñado de memoria, un presente y un lugar que se alimentan de un pasado que se yergue como una enorme sombra

mientras da voz (e imagen-cámara) precisamente a aquellos que no la tienen en la historia oficial.

Cesión de las cámaras al preso: política de identidad y de imagen

La captura de imágenes y sonidos de *O O Prisioneiro* se basa en una transferencia crucial aunque circunscrita, nunca enteramente completa: el director, sin renunciar a su estatus de autor, cede las pequeñas videocámaras digitales a los presos para que estos, supervisados por aquél o su equipo, se filmen a sí mismos (Ver Fig. 2). El cineasta cede las cámaras para que los presos sean *autores* (o en el límite, *coautores*) de su propia mirada. Así, la estrategia del autor es mezclar indistintamente las tres *teóricas* instancias posibles de rodaje (los presos, el equipo o ambos), lo que implica atribuir el conjunto del mismo a la instancia dominante, es decir, a la ‘mirada del preso’.



Fig. 2 (Fragmento del documental – Autorizado su uso por la productora *Olhos de Cão*)

La especificidad de *O Prisioneiro* es que la *mirada de los presos* que articula el relato como punto de vista narrativo (construcción imaginaria que implica un punto de vista ideológico, afectivo, moral, etc.) lo es también en la materialidad de la construcción de las imágenes y sonidos. El autor cede a los presos su parcela de *autoría* en el rodaje siempre y cuando ésta se subsuma en el todo que le hace responsable único. En este trabajo amalgamado entre el equipo profesional y los presos que se pasan las cámaras, el ocultamiento del primero tiene efectos positivos: cuanto más se encubre la tarea –pero no siempre los rastros, por muy ambiguos que sean– del equipo profesional en el rodaje⁶, mejor se realza la poética y la política de visualidad del preso.

El detonador de esta relevante estrategia no es otro que el curso de video impartido en el interior del presidio. No solo ofrecía al equipo el acceso al recinto durante un largo periodo de tiempo (y una manera de *burlar* el control de las instancias oficiales y burocráticas, como ha señalado el cineasta, sobre el verdadero *objetivo* que se escondía en este trabajo social típico de una ONG: la creación de un documental⁷), como la posibilidad de compartir una experiencia con los presos y conocer gradualmente un lugar cerrado e *inhóspito* como es una prisión, un microcosmos que tiene sus propias leyes escritas (institucionales) y no escritas (el propio mundo de los presos, lo que Varella denomina el *código penal de los presos*⁸).

bajo las formas genéricas del drama carcelario y del melodrama, entrelaza las tribulaciones personales de un grupo de presos en la vida cotidiana de la prisión –especialmente sus ajustes de cuentas con las drogas, la violencia y las relaciones amorosas– junto con el episódico recuento en *flash-back* de sus experiencias con el crimen y el destino final que les espera a todos ellos con la espeluznante invasión y carga policial en el interior de la prisión. Para un análisis específico del film de Babenco o un análisis comparativo de los films de Babenco y Sacramento, consúltense respectivamente mi artículo (Lomillos, 2012b) y mi libro (Lomillos, 2012a).

La idea de colisión o interpenetración del pasado con el presente es una constante en la obra del pensador alemán. La propia implosión del edificio avanzando hacia atrás (escena inicial del film que comentamos en las conclusiones de este artículo) puede verse, en cierta forma, como una implosión de la causalidad y la diacronía. La traducción de este texto de

Benjamin y otros que aparecerán en adelante son del autor.

4. Pierre Nora dice que la memoria se aferra a los lugares de la misma forma que la historia se aferra a los hechos. Estos lugares de la memoria deben reunir tres atributos: el material, el funcional y el simbólico (Nora, 1996: 176).

5. La mención más singular es la que proviene de la analogía con el número. En el breve episodio de una clase de química en la prisión, el profesor dice: "Son 111 que nos hacen recordar la manzana en el pabellón nueve. Son 111 los elementos químicos".

6. Aun cuando cede completamente sus herramientas (como elocuentemente ocurre en el largo segmento titulado "La noche de un recluso"), el documentalista no abdica de su autoridad (¿qué ocurre en la prisión?, ¿cómo lo vais a filmar?). Ni la cesión de la cámara es completa, ni la autonomía cognoscitiva del preso es total. En *O Prisioneiro* se remarca, por tanto, la penetración y no la alteridad. A veces los presos se pa-

La aparición y popularización de las pequeñas videocámaras digitales han posibilitado la intensificación de este tipo de experiencia de ceder la cámara al otro que obviamente no es nueva en la historia de las prácticas audiovisuales de no ficción. En el contexto del cine brasileño, el veterano director, fotógrafo y productor Aloysio Raulino –precisamente el director de fotografía de *O Prisioneiro*– fue el primer cineasta en realizar esta experiencia que tuvo su época de apogeo en el marco del cine etnográfico y antropológico de los años 80 y 90, con la entrega del instrumental de vídeo analógico a grupos indígenas y otros colectivos del país. En su documental de 1971 rodado en São Paulo, *Jardim Nova Bahia*, Raulino le entregó la cámara de 16 mm a un trabajador emigrante nordestino para que filmase dos escenas a su antojo, aunque auxiliado en todo momento por el director. Alguna de las conclusiones de Bernardet sobre la experiencia de Raulino en 1971 con su improvisado, precario y efímero camarógrafo continúa, en rigor, siendo vigente en el film de Sacramento con el trabajo de los presos atrás y delante de las Mini-DV: por ejemplo, el hecho de que ambos cineastas "se apropian del trabajo [del otro] y lo reformulan estilísticamente" (1985: 180-181). Pero hay un cambio radical que deber ser destacado. Hoy en día la autoría (o coautoría) del *sujeto otro* que recibe la cámara ya no es un *imposible* en materia de rodaje, como alegaba Bernardet en su célebre libro *Cineastas e imagens do povo*.

La irrupción de las tecnologías digitales y la denominada *democratización del cine* han producido nuevos procesos socioculturales, entre los cuales podemos destacar el abaratamiento y la facilidad de manejo de las nuevas cámaras, la capacidad de filmar un material ingente y, sobre todo, la mayor experiencia y conocimiento visual –o al menos la posibilidad de tal experiencia– que tiene el hombre común, ya sea porque está sometido a un constante bombardeo de imágenes de todo tipo o porque las manipula por medio de computadoras, cámaras digitales o teléfonos móviles. El documental de Sacramento explora a fondo esta nueva mentalidad de la imagen en la era digital (mentalidad que el propio film ayuda a producir) y que le permite activar una estrategia integral de dispositivo: *la idea o comprensión de que el hombre común es capaz de filmar por sí mismo, sea cual fuere el resultado de su trabajo con la cámara*⁹.

El análisis de Saraiva destaca que *O Prisioneiro* es un film-mosaico en el que la fuerza del montaje (*la organicidad compositiva, la mirada colectiva indeterminada*) es al mismo tiempo su debilidad (el "borrado de las diferentes relaciones dentro de las cuales cada escena fue filmada" y, en un sentido más amplio, el ocultamiento de "las polémicas entre los presos en torno de las pautas de rodaje, las negociaciones con la institución, las tensiones de la presencia del equipo, de clase media, en el presidio", especialmente con los presos, de extracción pobre). De esta forma,

Lo que el filme, tal como fue finalizado, gana en poder de síntesis, pierde en autoanálisis crítica, en reflexión sobre los límites y posibilidades de producir una representación de Carandiru desde la orquestación de las visiones de un grupo de presos y de un equipo cinematográfico profesional (Saraiva, 2004: 180-181).

Pessoa Ramos (2008: 243-247) incide en que el film "no explora hasta sus últimas consecuencias" la principal estrategia de ceder las cámaras al otro, y, por tanto, el documental se resiente, ética y estéticamente, de no haber enfrentado el desafío (que reconoce como "creativo, pero tal vez imposible en la práctica") de que el *otro popular* hubiese participado de la articulación narrativa (montaje) y, en consecuencia, la mirada de los presos sobre sí mismos (su parte de coautoría) habría sido completa.

La crítica de Pessoa es injusta (e inconsistente), ya que, como hemos señalado, *O Prisioneiro* es una obra autoral (firmada por Sacramento y no por un colectivo) que

construye una *mirada del preso* tanto en el discurso/narrativa como en la materialidad del registro (rodaje). Por otro lado, aunque el filme renuncie, parcialmente, a la reflexividad de la captura de imágenes entre los presos y el equipo (no así entre los propios presos-cineastas, intercambiándose los papeles a ambos lados de la cámara y revelando su propio acto de filmar(se), construyendo su propia imagen), la dialéctica entre el rodaje (*mayormente*, los presos, pero supervisados) y el montaje (el autor) nos dice de manera constante que la mirada de los presos sobre sí mismos es un hecho constructivo *negociado* entre ellos y el autor, que obviamente tiene al final la última palabra. De ahí que el documental pueda considerarse como un film en primera persona del plural: el término *autorretratos* del título confirmaría el punto de vista narrativo ideado por el autor; el hecho de que, en rigor, sea un subtítulo puesto entre paréntesis confirmaría el grado de subordinación de este grupo respecto del autor.

El curso de video y el trabajo de monitoreo constante del equipo se hacen con el fin de aumentar la calidad (estilística) del proyecto documental de cara a su exhibición comercial, pero el elemento nuevo trascendental es que el hombre común puede filmar por sí mismo con una cámara digital y al cineasta profesional le es factible seleccionar o editar un ingente material realizado por aficionados. En este sentido, las 170 horas de material grabado durante siete meses han permitido al cineasta una gran capacidad de actuación para seleccionar y montar las imágenes (ahondando en las estrategias *off screen*, y en el rechazo al juego de plano-contraplano) y, sobre todo, para la creación de un mundo sonoro variado y reconocible que palpita con intensidad en este gran penal.

El dispositivo de la cesión de las cámaras al otro implica un proceso de humanización de la figura del preso dentro de una política (obviamente de imagen) de afirmación de la identidad del mismo frente a los estereotipos, estigmas y banalización practicados por los medios masivos de comunicación. Ya en el inicio del film se pretende erosionar la mirada institucional que asigna al hombre preso un número y una imagen que lo estigmatiza como sujeto criminal. El film comienza —o más bien *recomienza*— con una serie de fichas oficiales fotográficas de cada uno de los presos presentados —en número de catorce— y en las cuales se indica, por medio del sello institucional con el acrónimo de la prisión, la fecha de entrada y el número de registro de cada preso (Ver Fig. 3). Cada preso dice en off su nombre completo, el número de registro y/o pabellón donde se encuentra y algún que otro detalle significativo sobre su vida, la pena que cumple o el crimen cometido (uno de ellos, por ejemplo, dice “soy un superviviente de la masacre del pabellón nueve en 1992”).

Cuando al final del film aparece de nuevo la secuencia de fotos acompañadas del nombre propio (o, en su caso, los apodos familiares) de los presos —ahora en número total de 25, sin la estampilla del registro carcelario, tan solo la foto en blanco y negro agrandada en *close-up*— el espectador puede identificar a muchos de ellos al disponer de una cierta memoria personal y de una visión individualizada de estos personajes. El documental les ha dado voz y les ha entregado también la propia cámara a estos personajes para que articulen por sí mismos su propio discurso, su propia imagen. Pero la última estrategia del film con la política de la imagen es

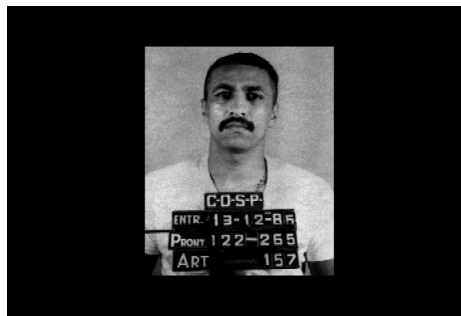


Fig. 3 (Fragmento del documental — Autorizado su uso por la productora *Olhos de Cão*)

san las cámaras por entre los barrotes. En otro momento este trabajo coordinado implica una interesante dialéctica interior/exterior, como ocurre en el episodio titulado “Permiso” en el que la cámara acompaña al preso que sale de la prisión para mostrar el emocionado encuentro con su esposa.

Véase la entrevista con Paulo Sacramento y Aloysio Raulino, <http://www.contracampo.com.br/59/entrevistapaulosacramento.htm>. 7.

“Pagar las deudas contraídas, no delatar nunca al compañero, respetar las visitas ajenas, no codiciar la mujer del prójimo” (Varella, 1999: 10). Aquellos que no respetan estas normas van a parar voluntariamente a las celdas de seguridad del denominado sector *Amarillo* con el único objetivo de salvar sus vidas. 8.

Por falta de espacio, renunciamos a ahondar en consideraciones tópicas del análisis cinematográfico desde el estructuralismo (el ‘dueño del discurso’, incluso cuando se cede la cámara al otro o se nutre de imágenes de aficionados, es siempre el 9.

responsable del montaje final puesto que tiene el control total de la representación del film) o desde la teoría –y aporía – de autor (al final, un filme es siempre un trabajo colectivo, cuyo responsable es el que lo firma). El fondo de la cuestión no reside en un mero aparato que se da sino en un discurso –mediado por el aparato– en el que se interactúa. Y, obviamente, este nuevo dispositivo-mentalidad en la era digital ha provocado una ampliación (y mayores matices) en las interferencias, negociaciones y procesos de construcción de la imagen (como es el caso de la relación entre el equipo y los presos en el rodaje), cuestión que también tratamos en el siguiente epígrafe dedicado al análisis textual del documental.

capital no solo para pagar tributo *uno a uno* a los reclusos por su contribución en la construcción del documental, sino para convertir una “ficha policial”, una imagen fotográfica del archivo del sistema penitenciario brasileño en una imagen familiar y de reconocimiento. La canción *Rockixe* que acompaña la secuencia, un tema popular de la música rock brasileña compuesta por Raúl Seixas y Paulo Coelho en 1973 y versionada aquí por un cantante desconocido con guitarra acústica, los incluye en ese espacio social que es el país. En posible sintonía con las palabras del preso que divisa los letreros luminosos de un centro comercial y un banco en el episodio nocturno (“algunos de nosotros estamos aquí *porque queríamos esas cosas*”), la letra de la canción podría connotar en este contexto las aspiraciones a mejorar social y económicamente frente al sentido original que la canción tenía en la época de la dictadura con su expedita exigencia de libertades y derechos: “Lo que yo quiero / yo lo voy a conseguir / pues cuando yo quiero todos quieren / cuando yo quiero todo el mundo pide más / y pide bis / y pide más”.

Estructura, estilo e inventario de las tareas legales e ilegales

El documental de Sacramento es un auténtico *pachtwork* de episodios o viñetas. Existen básicamente dos tipos de episodios: por un lado, los que se presentan por medio del nombre del preso y/o su ocupación y muestran al sujeto en las actividades de su vida ordinaria; por otro lado, aquellos en que domina la situación general, ya sea por cuestiones relacionadas con la estructura y funcionamiento de determinados sectores de la Casa de Detención de Carandiru (Inclusión, Control General, Lección en la escuela, Hospital, Comisión de clasificación, Permisos, la entrega de comida, el momento de cerrar las puertas y candados, el día de visita), ya sea porque se muestran actividades colectivas generalmente de esparcimiento y ocio (especialmente conciertos de rap y actividades en el patio). Estos dos tipos de episodios se suceden aleatoriamente y a menudo se mezclan indistintamente. La inclusión iterativa de los letreros blancos sobre fondo negro organiza el relato y evita el riesgo de dispersión. Simultáneamente a estos dos tipos de episodios básicos, existe un sinfín de planos y secuencias transitivas, especialmente aquellas que endosan la visión confinada del preso y mantienen una dialéctica con el afuera (barrotes, muros, ventanas, puertas, corredores y pasillos, las palomas volando, los trenes que van y vienen, las vistas de la ciudad a lo lejos).

La imagen arquetípica del documental es precisamente la que refiere el título del film: el preso oteando la ciudad a través de los barrotes de hierro¹⁰. El film es absolutamente consciente de elaborar un documento de registro y memoria de un lugar con fecha de caducidad. Por un lado, una voluntad de abarcarlo todo, de construir una suerte de catálogo general de la vida cotidiana del penal de Carandiru. El presidio entero, señala M. Coelho (2004) termina pareciendo “una parodia siniestra del edificio de clase media retratado por Eduardo Coutinho en *Edificio Master*”. Por otro lado, existe en todo momento el afán de retratar los mínimos detalles, desde los más íntimos a los más triviales, como una cartografía visual de la prisión: el lomo de los libros de la librería, las fotografías de mujeres desnudas, los tatuajes, las pintadas y *graffitis*¹¹, las frases y mensajes de afecto escritas en los sobres de las cartas, etc. En términos estructurales, esta dinámica macro/micro del documental constata que es la mirada curiosa del afuera (el autor y el equipo) la que regula la mirada de los presos sobre sí mismos y no al contrario. Resulta evidente que la negociación entre el equipo profesional y los presos a cargo de las cámaras compete a las discusiones del cómo hacer en el interior de las escenas y secuencias y no al diseño general del film.

10. El documental retoma el título del libro publicado en 1983 por el periodista Percival de Souza, *O prisioneiro da grade de ferro*, que “hace un retrato preciso de la entonces poco conocida realidad interna de las prisiones brasileñas”. Véase la página web del film: <http://www.olhosdecao.com.br/prisioneiro/olivro.swf>.

Tanto en los temas como en el estilo de representación, el desarrollo del documental traza un interesante movimiento. Temáticamente, va de las actividades abiertas y meritorias (deporte, arte, trabajos manuales y de artesanía, trabajos variados como tatuajes, prótesis dentarias, etc.) a las encubiertas o ilegales (fabricación del licor llamado *Maria Louca*, marihuana, *crack*, cuchillos) o sexuales (los travestís y homosexuales, la mayoría de los cuales se dedica a la prostitución) o situaciones hediondas (las ratas que toman posesión del patio en la noche, la comida llena de gusanos en las celdas de castigo). El grupo de actividades *permitidas* sigue la estrategia inicial que he denominado *política de la identidad*: el preso se presenta diciendo su nombre, el pabellón en que se encuentra y la actividad en la que ocupa su tiempo y con la que se gana la vida en la cárcel. Pero a medida que avanza el film y entra en zonas más escabrosas, la entrevista e interacción entre los presos a ambos lados de la cámara se hace más curiosa y participativa. Dicho en términos simbólicos, el film avanza del *día* a la *noche*, de lo abierto, social, reglamentado o institucional hacia lo oscuro, oculto, prohibido, pulsional¹². Como si el documental quisiera alcanzar los efectos de la ficción, convocando y dosificando sus temas más característicos: la violencia, las drogas, el sexo, el horror. El día de la visita de los familiares, punto culminante en la vida del preso por cuanto es su deseo más vehemente, se emplaza en el medio del relato como una suerte de bolsa de oxígeno que divide las dos partes, los temas asequibles y triviales frente a los más crudos y *dramáticos* en la vida del penal.

Una de las pintadas duda de las promesas de los políticos: "1 de abril de 2002, fin de la Casa de Detención ¿de verdad?" .11

Como veremos más adelante, el episodio titulado *La noche de un recluso* no sólo es el último del film, también el más significativo narrativa y estéticamente. .12

Pero ambas partes o movimientos coinciden no obstante en un mismo valor: el interés por la actividad, la acción, los quehaceres. Los momentos de puro ocio, de relax, de fumar marihuana, de no hacer nada (como los corros que se forman en el patio) solo ocupan breves momentos en escenas de transición. Los presos en *O Prisioneiro* siempre están haciendo algo, ya sea cantar un rap, fabricar una pelota, o asistir a un ritual religioso, incluido el propio acto de filmar (trabajo colectivo que, por cierto, asumen con un gran sentido de camaradería). Incluso en las tareas ilegales se registra no a los consumidores sino a aquellos atareados en hacer pequeños negocios con las drogas y brebajes. El caso de *Mirandê*, el individuo escogido del grupo de travestis para la entrevista, ilustra esa voluntad de destacar no sólo a los sujetos más activos, sino también a los que hablan con voz más original: "los gays y los traficantes, es decir, los *ilegales* dentro del sistema, son curiosamente los que no perdieron el poder de decir lo que piensan" frente a la gran mayoría que, envueltos en sus trabajos, *suenan inauténticos* y parecen hablar según lo que la cámara-ojo público espera que digan (Coelho, 2004). *Mirandê* consigue dinero no de la prostitución, como sus compañeros, sino "de lavar la ropa a los ladrones", que a veces no le pagan. El trabajo digno, la expresión del rostro humilde y sincera, la facilidad de palabra, las espontáneas críticas a Carandiru de *Mirandê* ("la cárcel no regenera, al contrario, el recluso sale aún más escarmentado por la lentitud de la justicia"), todo ello configura uno de los momentos más destacados de ese palco de *verdades subjetivas* que constituyen los episodios de entrevistas y declaraciones.

La representación entre tareas legales e ilegales en el documental puede identificarse con la dialéctica que establece D. Almendra entre el sistema disciplinario (Foucault) y los procesos capaces de desvirtuar los procedimientos disciplinarios (Certeau), es decir, entre *vigilar y castigar*, por un lado, y *reinventar la cotidianidad*, por el otro: "el desvío del poder disciplinario y la reorganización, desde abajo, de la vida cotidiana por los reclusos" implica, a través de las más variadas tretas y astucias, esquivar "un poder conformador brutal para moverse por las fisuras de una cotidianidad" que los presos reinventan a cada momento (Almendra, 2007: 4). En realidad, las prácticas desviacionistas de los presos atraviesan no sólo las artimañas ilícitas, sino muchas actividades comunes que la propia institución prefiere ceder a los presos o simplemente deja completamente desatendidas (la organización y asignación de los

ocupantes de las celdas, los equipamientos domésticos con los que vuelven a cocinar la deplorable comida, el comercio, la variedad y riqueza de trabajos alternativos que deben buscarse para sobrevivir):

Un dato sintomático es la forma en que, en el documental, se llega a componer un tejido social que parece prescindir de la institución, un tejido que se hace en la brechas de la acción directa del sistema sobre el recluso (Xavier, 2007: 263-4).

Los momentos más conseguidos (y complejos) del documental son aquellos en los que se crea una secuencia temporal de hechos que van más allá de la mera entrevista o declaración delante de la cámara o de la actitud *observacional* sobre una situación general ya armada en la realidad: la *Comisión técnica*, el *Permiso*, la visita al *Amarillo* o a las *celdas de castigo* y sobre todo el episodio titulado *La noche de un recluso*, prácticamente poniendo el cierre al film.

En el episodio titulado *Comisión técnica de clasificación*, un funcionario entrevista a un preso para determinar si le concede el régimen de libertad vigilada. Sentados a ambos lados de la mesa, la posición fija de la cámara muestra durante toda la escena la espalda del sujeto que dirige el interrogatorio y el rostro del recluso que, nervioso, debe responder a la enojosa batería de preguntas de aquél. Pero el montaje declina mostrar las respuestas usando el corte seco como estrategia crítica de intervención¹³ y solamente oímos las incansables y burocráticas preguntas del examinador, recitadas maquinalmente: ¿Hay alguien aquí que quiere perjudicarte? ¿Tienes amigos importantes como Bill Clinton o Madonna? ¿Has tenido alguna experiencia paranormal? ¿Tienes trabajo? ¿Estás metido en drogas? ¿Por qué robaste? En la escena siguiente, el preso, con el rostro circunspecto, se limita a leer el resultado oficial del examen, escrito en jerga judicial. Ahora sabemos que el montaje le ha negado la voz en la entrevista, no sólo para revelar la mecánica y el jaez de la misma, sino porque su recurso obviamente le ha sido negado. Finalmente, en la escena que cierra el episodio, interviene un tercero –un preso con mirada inteligente y situado delante de un amasijo de archivos¹⁴– que critica duramente esta manera mecánica de proceder en la que, “de doscientos casos, sólo tres son aprobados”.

El relativamente largo episodio titulado *Permiso*, consecutivo al anterior, nos muestra la tensa espera del preso Lucio, un deportista de lucha libre que ha conseguido un permiso de seis días. Si en el episodio anterior el montaje analítico revela críticamente el aparato burocrático judicial, en este se consigue un objetivo similar con un estilo de seguimiento que soporta pacientemente la duración e intenta minimizar en lo posible el concurso del montaje (las elipsis, de hecho, remarcan los lapsos de espera y el paso del tiempo). Se trataría de un dispositivo más acorde al ideal baziniano en que la ambigüedad de un devenir se cifra en acompañar paso a paso, desde el punto de vista del recluso, las diversas gestiones burocráticas de llamada y espera, cuya recompensa final será el encuentro emocionado con la esposa en el exterior de la prisión. Pero la ansiedad, los enojosos trámites y el trato recibido por los funcionarios acaban por consumir al hombre que, en el momento del abrazo con la mujer, estalla en lágrimas que ella misma le enjuga con discreción. El segmento termina con la vuelta de Lucio a la prisión –la cámara lo espera en el mismo recinto de recepción. El duro choque con la realidad del presidio le hace llorar otra vez a este hombre sensible y fortachón: “aquí no vales nada, eres tan solo un número”.

El último episodio del film, *La noche de un recluso*, es el segmento más elaborado y planificado de todos, y todavía, el más emotivo. De manera aún más decisiva que en el episodio del *permiso*, la dilatada temporalidad del presente se inscribe en el mismo relato del episodio (se narran diversos momentos del transcurso de la noche, la madrugada y el amanecer, algunos coincidentes con la inspección nocturna de los

13. En realidad, el montaje sólo permite escuchar las respuestas del preso a las cinco primeras preguntas, referidas a meros datos personales (nombre, registro, pabellón, pena y sentencia), y también la respuesta a la última, acerca del motivo de la petición: “libertad en régimen semiabierto”.

14. Se trata de Jonás, uno de los enfermeros que presenta el episodio “Hospital” en el que aparece Drauzio Varela ejerciendo sus tareas como médico voluntario en una consulta superpoblada. Este episodio nos muestra otros ejemplos del horror que producen las extremas condiciones de insalubridad y la absoluta carencia de personal y equipamientos médicos en el pe-

guardias) y en el sentimiento de soledad y pesadumbre de los protagonistas (“las horas pasan aquí despacio”). El inicio del episodio evidencia una vez más el acto de filmarse; esta vez se ensayan dos pruebas en la presentación de los protagonistas, Joel y Marcos, que admiten la dificultad de la tarea encomendada en su condición circunstancial de nuevos aficionados al arte del vídeo. La oposición entre el *dentro* y el *fuera* que atraviesa gran parte del film se hace más visible y dramática en este largo episodio nocturno en el que la ventana con barrotes de la celda es el escenario liminar entre esos dos mundos abruptamente separados. Lo que divisan desde la celda acentúa las tribulaciones del presente y alimenta el recuerdo de las experiencias en libertad de movimientos (el tren, las luces de la Avenida Paulista y los fuegos artificiales que se divisan a lo lejos). El propio *zoom* de la videocámara, extensamente utilizado en este episodio, y la inestabilidad o el temblor de algunos planos son signos tanto de la condición *amateur* de los actuantes como de su subjetividad, de los deseos de la mirada confinada del preso. En una escena que hace alusión indirecta a *La ventana indiscreta* de Hitchcock, Joel y Marcos cuentan que mantienen una *peculiar comunicación*, a través de un código de señales, con las chicas de un albergue en un edificio colindante. A lo largo de todo el episodio, la cámara actúa como un instrumento privilegiado de reflexión, es decir, de espejo y de pensamiento. Mientras comentan las imágenes que filman, la simultaneidad de la mirada y el pensamiento concita las mejores muestras de espontaneidad y viveza, especialmente cuando habla Marcos, el sujeto más comprometido: “Vamos a mostrar el edificio del Banco Banespa, el símbolo del capitalismo”. Seguidamente el objetivo se dirige a un centro comercial con luces de león: “El centro comercial, cosa de ricos. Nosotros no tenemos acceso a esas cosas. Algunos estamos aquí porque queríamos esas cosas, pero... creo que no tuvimos éxito [risas]. Y ahora nada: ni *shopping*, ni *favela*. Solo la trena. Ay, Dios”.

nal. De los cuatro o cinco casos de pacientes que aparecen en el episodio se destacan un enfermo con las piernas deformadas que esperó tres años para hacerse una operación y otro con tuberculosis ganglionar que muestra una enorme hinchazón en el cuello.

De nuevo es la imagen, pero esta vez del pasado —el repaso a las fotos de Marcos— la que canaliza un pequeño relato personal de los momentos felices del pasado (con los amigos, en la playa; con la familia, “la primera vez que vi a mi hija”) en contraposición a la vida miserable del presente. A la manera del exiliado o desterrado, la condición del hombre preso (hecha de “acero y sueños”, dice Joel) se encuentra dividida entre el pasado y el presente, la memoria y el encierro, la realidad y el deseo.

El episodio prosigue revelando los momentos de intimidad: acostarse, levantarse, preparar el desayuno. Desde el interior de la celda se encuadra la ventana con los barrotes para mostrar diferentes momentos lumínicos del *amanecer en Carandiru*. Con las primeras luces del día, aumenta el sentimiento de tristeza y desolación (“Un día más para sufrir aquí encerrado. Otro día perdido en la vida”). También aumenta la cercanía de los planos, como el *close-up* en el marco de la ventana de los dos reclusos de la celda, Marcos y Joel, capturado por aquél desde fuera en una especie de contraplano, pues ha estirado el brazo con la videocámara por entre los barrotes. El propio camarógrafo, Marcos, activa en ese momento la confesión más directa al ojo público de la cámara, a la mirada social del documental: “Si la gente se parase un momento para mirar y pensar, quizá pudieran perdonarnos. Porque no es fácil esta vida. Hay demasiada soledad, demasiada tristeza. Mucha angustia y desesperación, pero también esperanza”.

El último episodio de la dialéctica con el *afuera* muestra el acoso y desprecio de los policías militares, algunos visiblemente embriagados, situados en los muros y torres de vigilancia, hacia los presos, a quienes les dedican toda suerte de insultos (“Filma cómo nos insultan”, “Queremos enseñaros cómo nos tratan estos tipos”).

El episodio de *la noche de un recluso* se cierra en el momento de abandonar la celda a la hora de la apertura de las puertas y el discurso final de despedida constata el

hecho de que todo el segmento se ha planificado en toda regla: “La noche da paso al día en la Casa de Detención. Ahí está el sol en el muro y ahora nos preparamos para un nuevo día. Algunos tendrán buenas noticias, otros no. Desgraciadamente así es la vida diaria de cada uno, sobre todo para la persona que está encerrada en la Casa de Detención de São Paulo, el mayor presidio de América Latina”.

Conclusiones sobre los dos ejes primordiales

La desactivación y posterior demolición del complejo de Carandiru en diciembre de 2002 fue recibida con satisfacción por la sociedad civil y las organizaciones de los derechos humanos en Brasil. Un presidio que amontonaba más de 7000 presos y que desde las mismas instancias del Estado alentaba o acogía el tráfico de armas y drogas, las fugas masivas y los rescates de presos, las rebeliones, la formación y el avance de bandas criminales (como el temido PCC, Primer Comando de la Capital), los asesinatos, las pésimas condiciones de los funcionarios de prisiones, la escasa asistencia judicial y la corrupción mostraba a la claras el completo fracaso de un modelo y “el colapso del sistema penitenciario brasileño” (Pinheiro, 2001).

15. Este preámbulo histórico informa de los siguientes datos (en la fecha de realización del film, 2003): el número total de reclusos en el sistema penitenciario de Brasil (250.000), casi la mitad de los cuales pertenecen al Estado de São Paulo; el número de reclusos registrados en la historia de Carandiru (175.000); los datos básicos ya reseñados de la masacre y la demolición; finalmente, el tiempo empleado –también ya referido– en la filmación del documental.

La demolición de Carandiru se da al principio del documental no como cifra de un supuesto capítulo final, sino justamente para cuestionar dicho telos y construir el espacio-tiempo del film dentro de un proceso histórico no concluido. Para confrontar ese *pasado histórico* con el *presente de la demolición*, el film se inicia con las imágenes de una gran humareda de polvo –metonimia de la demolición– sobre las que se superpone un largo letrero que sintetiza los hechos históricos claves de Carandiru¹⁵. Pero el desplome del complejo penitenciario se efectúa con las imágenes *avanzando* hacia atrás y en cámara lenta, es decir, desde las nubes de polvo hasta la elevación de los edificios, en un proceso que observamos, escuchando el estruendoso ruido del derrumbe y las sirenas, desde diferentes ángulos y escalas. Los edificios, en vez de sucumbir, renacen de sus cenizas. Estas imágenes producen un inquietante efecto fantasmático, como si las ruinas del presente se fundiesen con las del pasado, que se yerguen como memoria viva.

Las imágenes de la explosión de Carandiru connotan la pervivencia del símbolo en la memoria colectiva: la idea de que el fin de Carandiru no significa en absoluto un caso cerrado ni puede absorber toda la complejidad del problema. Dado que estas imágenes introductorias se oponen dialécticamente a la coda o apéndice final (derrumbe de Carandiru / inauguración de nuevas unidades carcelarias tras una breve sección de entrevistas a varios funcionarios y representantes políticos), veamos cómo se da este proceso en que la intervención del autor en los extremos del relato se muestra más incisiva y crítica en la representación de Carandiru como paradigma del sistema penitenciario brasileño.

La inclusión de este apéndice que podríamos denominar *institucional* resulta problemática por dos razones íntimamente relacionadas: por un lado, rompe con el punto de vista del conjunto del film organizado en la primera persona del plural, es decir, con el dispositivo de los autorretratos de los presos; por otro lado, la intervención tácita o expresa del autor, por medio de una especie de aparte o comentario crítico final, implica un fuerte desajuste de los parámetros valorativos y críticos del documental. Se entrevista a ocho personajes públicos: tres ex supervisores de varios pabellones, dos ex directores de la Casa de Detención y tres cargos políticos. Aunque hablan de los temas más diversos dentro del gran capítulo de la seguridad pública y penal, la selección y el orden de las entrevistas crean una breve narración cuyo punto de inflexión recae en el último personaje y el sesgo

que adquiere el desenlace final: se trata del gobernador del Estado de São Paulo, Geraldo Alckmin, que aparece en escena no como un interlocutor más en la serie de entrevistas, sino en el acto oficial de la inauguración de dos nuevas alas de un centro penitenciario. En su discurso se precia del elevado número de plazas penitenciarias construidas en el breve espacio de tiempo de su mandato y en las dos legislaturas de su partido. El segmento se cierra con las palabras del sacerdote bendiciendo el acto, la apertura de la placa conmemorativa y los aplausos. Las palabras solemnes del gobernador y del capellán en el acto público (del tipo que surge imágenes para la porción correspondiente de las noticias del día; de hecho, las imágenes parecen tomadas de un reportaje televisivo) desacreditan por contacto las palabras de las autoridades anteriormente entrevistadas por el documentalista y se convierten en ‘vacías’ en comparación con el drama que viven los presos de Carandiru¹⁶.

Como se puede advertir, esta estrategia se opone diametralmente a la utilizada con los presos. Mientras la figura de estos se compromete en un proceso de humanización, concediéndoles voz y cámara como forma legítima de construir o reparar su propia imagen social, a los políticos y altos funcionarios públicos se les delinea apresuradamente con el estereotipo y el vaciamiento de su discurso, la condena a un espacio del texto previamente articulado por el montaje como el espacio unívoco y sin fisuras de la descalificación (o si se prefiere, del desenmascaramiento). La crítica a la clase política que su única respuesta – inmediata, parcial – a la criminalidad y a la violencia urbana es la apertura de nuevas unidades penitenciales y el encarcelamiento masivo es perfectamente legítima, pero entiendo que el planteamiento de un problema extremadamente complejo como éste exigiría criterios y análisis más fundados que una estrategia asimétrica que impone, además de un cambio de tono y de enfoque en el film, una extrema polarización. Puesto que el estigma del preso –tema fundamental del documental– es social y no sólo institucional, como igualmente es social la presión que la opinión pública, los medios y la sociedad civil ejercen sobre los políticos para la implantación de nuevas prisiones, la reducción de la propuesta a una frontal dicotomía resulta insuficiente y acaso le haga un flaco favor al resto del documental en el sentido de que el alcance crítico del mismo se ve direccionado de modo exclusivo hacia la clase política¹⁷.

Si Sacramento y su equipo tenían la necesidad de contraponer las voces del aparato institucional a las de los reclusos con el fin de dar un mayor alcance político o crítico al documental, necesidad que también sentían los presos, deberían haber continuado con el dispositivo de ceder las cámaras para que ellos realizaran dicha tarea (entrevistar, por ejemplo, al director y a los supervisores de los pabellones de Carandiru en el momento de las filmaciones). Este breve segmento, que se conduce como un inopinado *deus ex máchina*, supone un factor *desestructurante*: una especie de apéndice que se añade al conjunto del film ya articulado como tal en ese momento. Resulta evidente que Sacramento se vio en la necesidad de intervenir plenamente como *autor* en los extremos del relato para *enmarcar* políticamente el grueso del film consagrado exclusivamente a los presos de Carandiru. Como afirma Saraiva (2004: 181), “esta ruptura final no alcanza una articulación mayor que el contraste emocional [entre los dos lados], que nos hace ver el fenómeno carcelario como absurdo, es decir, sin mediaciones capaces de situarlo como fenómeno social”.

El fuerte contraste en el estilo de representación entre las tareas legales y las ilegales (licor, drogas, armas blancas, violencia) es el factor de construcción más relevante del film y responde a una estrategia coherente puesto que el ojo público del documental encara sujetos reales cuyo rostro obviamente debe mantenerse oculto con estrategias *off screen* y *voces en off*¹⁸. No obstante, estas estrategias indican que el documental es capaz de arrostrar los temas y situaciones más comprometedores, hecho que se ve confirmado por la mayor presencia o peso del equipo profesional en

La sensibilidad social y crítica de que hacen gala los funcionarios y políticos en las entrevistas con el director del documental se sabe falaz si el escenario se trocace en una ceremonia pública en la que ellos tomasen la palabra tal como lo hace el gobernador del Estado. De hecho, el secretario de administraciones penitenciarias aparece en ambos escenarios como para demostrar la reversibilidad de sus discursos en función de la platea. El efecto del ojo público de la cámara en los discursos de los presos y de las autoridades tiene consecuencias diferentes. Mientras las palabras de algunos presos nos pueden parecer inciertas, hinchadas o forzadas pero a la postre comprensibles y humanas (“estamos aquí por los errores que cometimos en el pasado”, el perdón que piden en el episodio “la noche de un recluso”, etc.), las palabras de algunas autoridades penitenciarias, y especialmente de los cargos políticos, manifiestan - al menos potencialmente - doblez y afectación.

Los efectos de esta dicotomía descompensada, además, han amplificado

algunas lagunas evidentes. Dos de las siete autoridades entrevistadas hablan de las *bandas del crimen organizado* y de manera especial del Primer Comando de la Capital (PCC). Sin embargo, de los más de cuarenta presos entrevistados, sólo uno habla, por un breve lapso de tiempo, del PCC. Por otro lado, la inauguración de nuevas y modernas unidades penitenciarias no tiene obviamente el mismo índice de aceptación social que la apertura de nuevas escuelas, hospitales o carreteras, pero sin duda muchos de los reclusos de Carandiru que se manifiestan en el documental —especialmente aquellos hacina-dos en las celdas de seguridad que apelan desesperadamente a las organizaciones de los derechos humanos— sin duda agradecerán el traslado a estas nuevas unidades que inaugura el gobernador de São Paulo. En definitiva, la adenda de Sacramento como crítica general a la política penitenciaria no considera Carandiru - que es justamente el asunto del documental - como un caso especial del sistema peniten-ciario brasileño.

dichas situaciones: en el estilo de representación, en las voces de los entrevistadores, en el recurso a las fotografías en tanto huellas del *esto ha ocurrido aquí*, etc.

Además de las eventuales referencias orales al mundo violento del penal (en las letras de rap¹⁹, en las declaraciones a los presos entrevistados, etc.), el documental dedica tres secuencias fundamentales a la representación de la violencia. La primera se despliega en la mitad del film, en el episodio dedicado al preso fotógrafo Nal que se empalma con la parte final del episodio de la visita de los familiares cuando le vemos sacando fotos a los presos junto con sus seres queridos. A través de sus palabras y su actividad fotográfica se muestra el tenue hilo que separa la vida de la muerte en el presidio. Nal habla de la “dificultad de su trabajo” al enfrentarse, cámara en mano, con los cuerpos despedazados de presos a los que había fotografiado vivos anteriormente, a algunos incluso, comenta, tan solo unas horas antes. El punto fuerte es la escalofriante serie de fotografías de cuerpos acuchillados comentadas por la voz de Nal: “Aquí una palabra mal dicha puede costarte la vida”, “Existe un código de ética: el que se equivoca lo paga con la vida”.



Fig. 4 (Fragmento del documental – Autorizado su uso por la productora *Olhos de Cão*)

Pero el episodio específico dedicado a la violencia en el documental se narra por medio de dos secuencias consecutivas y complementarias. En la primera dos presos no identificados, de los que no vemos sus fisonomías, hablan sobre los *cuchillos de cárcel* que reciben el foco constante de la cámara (“Nadie valora mi vida aquí, así que yo mismo me la tengo que valorar”). La secuencia siguiente pone rostro a ese mundo latente de violencia en el presidio con una serie de planos de rostros encuadrados en el ventanillo

de las puertas encarando en silencio el objetivo la cámara, el último de los cuales aparece con un enorme cuchillo (Ver Fig. 4).

El film de Sacramento opera una visión de catálogo o puzzle del macrocosmos de Carandiru en que la esfera de la violencia no deja de ser una más de las muchas que componen el conjunto. Pero dicha esfera deja fuera el modo en que opera la jerarquía de poder de los presos en la prisión, las luchas de las facciones rivales o el tráfico de drogas. En el capítulo de la violencia urbana o de la criminalidad, el documental no considera oportuno tratar los crímenes o delitos cometidos por los presos (o de las circunstancias que les llevaron a ello, o de la situación de sus casos en la justicia), pues como se ha señalado, el foco del film es la vida cotidiana de los prisioneros en Carandiru. Ciertamente, no es el objetivo del documental, como lo es por ejemplo en *Noticias de una guerra particular* (João Salles Moreira y Kátia Lund, 1999), investigar las causas y efectos de la violencia en una situación particularmente conflictiva: en el caso aludido, las *favelas* de Rio de Janeiro y el enfrentamiento entre los traficantes y la policía cuya *guerra* afecta a un tercero en discordia, los habitantes de las favelas. En esta delicada cuestión, el documental de Sacramento aplica la misma estrategia que el film de Babenco sobre Carandiru: no se niega el mundo de la violencia, todo lo contrario, pero su patente minimización es inversamente proporcional al proceso de humanización del preso .

Lo que está en juego en *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (Autorretratos) es una política de la imagen del sujeto preso, la afirmación del individuo y el testimonio-denuncia que dan cuenta de su vida cotidiana y sus actividades en el interior del tristemente célebre presidio de Carandiru. Este proceso de humanización implica límites en el análisis social del sujeto preso puesto que trabaja más en función de los litigios de imagen y visibilidad que en el examen de las tensiones y contradicciones de todas las fuerzas y grupos sociales en juego. Si consideramos el film documental como un relato audiovisual ética y estéticamente más vigoroso que los productos del universo mediático, la batalla en favor de la política de la imagen del prisionero - digna, briosa, necesaria - lleva como contrapartida ciertos desajustes en la reflexión sobre Carandiru como paradigma del sistema penitenciario brasileño y en la unidad compositiva de la *mirada de los presos*.

Bibliografía

ALMENDRA, Dinaldo (2007), "O espaço midiático como universo diegético: a multiplicação de narrativas sobre o Carandiru", en *Revista Ciberlegenda da UFF*, n. 17, recuperado de <http://www.uff.br/ciberlegenda/DinaldoAlmendra.pdf>, consultado el 22/07/2016.

BENJAMIN, Walter (2002), "Eduard Fuchs. Collector and Historian", *Selected Writings. Volume 3, 1935-1938*. H. Eiland y M. W. Jennings (eds.), Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

BERNARDET J.C. (1985), *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Brasiliense.

COELHO, M. (2004), "Reservas devastadas", en *Folha ilustrada*, São Paulo, 28/04/2004, recuperado de <http://www.olhosdecao.com.br/prisioneiro/index.htm>, consultado el 15/07/2016.

LOMILLOS GARCÍA, Miguel Ángel (2012a). *Visualidad, estigma y experiencia entre las rejas. Dos films sobre la prisión brasileña Carandiru*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.

LOMILLOS GARCÍA, Miguel Ángel (2012b), "Carandiru (2003) de Héctor Babenco: humanización, estigma y masacre", en *Revista de Comunicación de la SEECI*. Año XV (29), 31-54. <http://www.seeci.net/revista/hemeroteca/Numeros/Numero%2029/n29-3.pdf>

NORA, Pierre (1996), *Realms of Memory: Conflict and Division*. Vol 1, Nueva York: Columbia University Press.

PESSOA RAMOS, Fernão (2008), *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*, São Paulo: Editora Senac.

PINHEIRO, Paulo Sérgio (2001) "A impunidad e o teatro de horrores", *Folha de São Paulo*, 11/07/2001.

SACRAMENTO, Paulo y RAULINO, Aloysio (2004), Entrevista, en *Revista Contracampo*, n. 59, recuperado de <http://www.contracampo.com.br/59/entrevistapaulosacramento.htm>, consultado el 22/07/2016.

SARAIVA, Leandro (2004), "Câmera de mão em mão", en *Revista Novos Estudos da Cebrab*, Nº 68.

Al construir una política de la imagen e identidad del preso de Carandiru, el documental trabaja con aquellos que pueden ofrecerla abiertamente y hace caso omiso de aquellos que, ausentes en el film por cuanto se han escabullido de las situaciones corales de toma y registro, prefieren preservarla en el anonimato. El hecho de que el film no trabaja esta dialéctica (no vemos a presos cubriéndose el rostro o escabulléndose, al contrario, todos se ofrecen solícitos a la cámara) produce la impresión de que el universo humano de Carandiru (excepto algunos presos del sector Amarillo y el de las actividades ilícitas) no tiene motivos para ocultarse del ojo público.

Las letras de rap son sin duda la voz más auténtica del preso de Carandiru. Estudiarlas aquí exigiría un análisis que supera los límites de este artículo. Como ejemplo, reproducimos en lengua vernácula un rap del recluso Mr. Pequeno que cuenta su propia vida: "O que eu tenho a lhe dizer é uma coisa muito séria / A minha vida foi uma miséria / Não dei sorte com a justiça,

nem com a polícia / Então, vou lhe contar desde o princípio como tudo aconteceu: / Fui fazer um assalto, a polícia me prendeu / Eu era pequeno, dez anos de idade / Entrei no crime, conheci a malandragem / Fui parar na FEBEM, no centro da cidade / Olha que eu fui preso com dez anos de idade / Quatro anos lá fiquei e muito aprendi / Eu nunca vou esquecer, o quanto eu sofri / Entre muralhas, guardas e rebeliões, motins, chacina / Vivo no mundo cão / mundo cão...”.

VALENTE, Eduardo (2004), “Autoria e autoridade em xeque: auto-retrato de um país”, en *Revista Contracampo*, n. 58, recuperado de <http://www.contracampo.com.br/58/prisioneirocinclube.htm>, consultado el 20/07/2016.

VARELLA, Drauzio (1999), *Estação Carandiru*, São Paulo: Companhia das Letras.

XAVIER, Ismail (2007), “Humanizadores do inevitável”, en *Revista Alceu*, v. 8, n. 15, julio-diciembre.

WEBSITE de *O Prisioneiro da Grade de Ferro (Auto-retratos)* <http://www.olhosdecao.com.br/prisioneiro/index.htm>

Filmografía

O Prisioneiro da Grade de Ferro (Auto-retratos), de Paulo Sacramento, Brasil, 2003. São Paulo: Olhos de Cão Produções Cinematográficas, 123 min, DVD, color.

Edifício Master, de Eduardo Coutinho, Brasil, 2002.

La ventana indiscreta (Rear Window), de Alfred Hitchcock, EE.UU., 1954.

Notícias de uma guerra particular, de João Moreira Salles y Kátia Lund, Brasil, 1999.

Miguel Ángel Lomillos García

Es Licenciado en Periodismo y Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco. Se desempeña como profesor del curso de Comunicación Social de la Universidade Federal do Maranhão (Brasil). Realizó una Maestría en Artes (Cinematografía) en la Universidade de São Paulo de Brasil y una investigación Posdoctoral en la University of the West of England sobre la implicación de las nuevas tecnologías digitales en el cine de autor.

Contacto: lomisi@hotmail.com.br

Este trabajo recibió ayuda de la FAPEMA, de la SECTI y del Gobierno del Estado de Maranhão (Brasil)