

Fernão Pessoa Ramos
Universidad Estadual de Campinas

Traducción: Cecilia Dell' Aringa
Universidad Nacional de Córdoba

La mise-en-scène del documental: performance y procedimientos de actuación

The mise-en-scène in documentary films: performance and procedures

Nota de los editores

El siguiente artículo, hasta ahora inédito en español –como gran parte de la producción de Fernão Pessoa Ramos– ha sido generosamente cedido a *Toma Uno* por su autor. A través de él, confiamos en que el público de habla castellana se acerque a la obra de este interesante teórico brasileño.

Resumen

En este ensayo, abordaremos dos documentales recientes de los directores brasileiros João Salles y Eduardo Coutinho: *Santiago* (2007) y *Jogo de Cena* (2007) respectivamente. El análisis de las películas se desarrollará desde la metodología fenomenológica; desde esta perspectiva, se pondrá énfasis en la relación entre el sujeto que sostiene la cámara durante la toma, y el mundo que se le ofrece y se abre a través de su cuerpo (del sujeto-de-la-cámara) al espectador.

Denominamos *actuación* a esa relación entre el mundo (que incluye objetos y personas actuando) y el sujeto que encarna la cámara artefacto. La *mise-en-scène* designa el modo por el cual la *actuación* está presente en la toma, teniendo en cuenta diversos aspectos materiales que componen la escena y su disposición narrativa futura (en planos). Repasando la historia del cine documental, advertimos dos variantes estructurales de la acción de las personas para el sujeto-de-la-cámara. Llamaremos *actuación-construida* a la acción o expresión previamente preparada por el-sujeto-de-la-cámara. En cambio, cuando la acción sucede libremente frente a la cámara, sin la manipulación directa o la dirección del sujeto-de-la-cámara, hablaremos de *actuación directa*. En el caso de un primer plano de *actuación directa*, la indeterminación de la acción es la propia fisonomía, conformándose en afecto o *afección*. En *Jogo de Cena* se disponen diversas modalidades de actuación que se relacionan entre sí de manera deconstructiva. En *Santiago*, Salles contrapone dos modos históricos de actuar que se enfrentan en un movimiento incentivado por la falsa conciencia.

Palabras clave

Puesta en escena

Documental

João Salles

Eduardo
Coutinho

—ARTÍCULO A PEDIDO—

Fernão Pessoa Ramos (UNICAMP)

Recibido 17-04-2014

Revista TOMA UNO (Nº 3): Páginas 29-48, 2014 / ISSN 2312-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/tomal/index>

Depto. de Cine y TV - Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba - Argentina

Key words

Abstract

Staging

Mise-en-scène

Documentary

*João Salles
Eduardo
Coutinho.*

In this essay we will examine two recent documentaries by Brazilian directors João Salles and Eduardo Coutinho: Santiago (2007) y Jogo de Cena (2007) respectively. The analysis of the films will draw upon phenomenological methodology, emphasizing the relationship between a subject holding the camera in the take and the world that reveals itself to him, opening itself through his body (subject-of-the-camera) to the spectator. We use the term staging (reenactment) to describe this relationship between the world (which includes objects and people in motion) and the subject which embodies the camera machine. Mise-en-scène denotes the way staging is set in the take, taking into account the material aspects that comprise the scene and its future narrative arrangement (in shots). Looking at the history of documentary film, we can see two structural variants of action in the take, to the subject-of-the-camera.

We will call constructed staging any action or expression that has been prepared by the cameraman beforehand. The free action occurring in front of a camera, without direct involvement or direction from the subject-of-the-camera, will be called direct staging. In the case of a close-up through direct staging the uncertainty of the action is the physiognomy in itself, which figures affect or affection. In Jogo de Cena, Coutinho uses a variety of staging techniques wich ar combine in a deconstructivist way. In Santiago, Salles contrasts two historical types of staging in a movement driven by remorse.

El concepto de *mise-en-scène* cuenta con una amplia bibliografía en el cine de ficción pero ocupa un lugar marginal en la teoría del documental. De origen francés, el término aparece en los escritos sobre cine a partir de los años cincuenta, en un intento por circunscribir la especificidad cinematográfica. Las definiciones de *mise-en-scène* varían a lo largo de la historia. Recientemente, dos libros sobre el tema fueron escritos por figuras centrales de la teoría cinematográfica: Jacques Aumont, (2006) y David Bordwell (2008). En Aumont encontramos una amplia retrospectiva de la evolución de la *mise-en-scène* en la historia del cine, en la que recupera la tradición teórica francesa. Bordwell sigue su propio camino privilegiando el abanico conceptual que el término abre para avanzar en un análisis sobre el espacio fílmico. El concepto de *mise-en-scène* es deudor de las investigaciones de André Bazin, aunque su sentido actual obedece a la generación *nouvelle vague*, cuando ésta aún ejercía la crítica cinematográfica (los hitchcocko-hawksianos), y a la generación de los cinéfilos llamados “macmahoniens” (Michel Mourlet, Pierre Rissiente, Jacques Loucerlles). Son ellos los que abren los ojos a los espectadores neófitos hacia una visión estilística que va más allá de la elegía del “cine puro” de las vanguardias de los años veinte y del montaje constructivista soviético.

1. La versión original de esta publicación es Mourlet, M. (1965). *Sur un Art Ignoré*. Paris: La Table Ronde.

La noción de *mise-en-scène* puede ser entendida de un modo amplio. No obstante, debemos destacar una cuestión: los procedimientos del montaje, que definieron la esencia del nuevo arte en la primera mitad del siglo XX, se encuentran ahora en segundo plano. En el universo valorizado por la *mise-en-scène*, la constitución escénica espacial, el movimiento y la expresión de los cuerpos en la escena tienen preeminencia. En un libro clave para este debate, *Sur un Art Ignoré*¹, Mourlet (2008) describe la *mise-en-scène* como “puesta en lugar” de “actores y objetos en sus dislocamientos en el interior del cuadro”, enfatizando que la distribución plástica/espacial de personas y cosas debe “expresar todo”. Para Mourlet, la esencia de la *mise-en-scène* está “en las actitudes y las respuestas corporales de los actores” o, en otras palabras, “en la sintonía de un gesto con su espacio”. Si esta es la raíz de la *mise-en-scène* en el cine, ¿cuál sería el campo de la escena en el documental? Veamos, más de cerca, cómo abordar esta cuestión.

En el centro de la *actuación cinematográfica* está la noción de acción de un cuerpo y de lo que caracteriza a esta acción en la escena: su movimiento y su expresión. La acción en la forma de la imagen-cámara es trabajada dentro del cuadro, compuesto por la matriz del artefacto que llamamos cámara. Si el primer elemento que llama la atención de esta “matriz” imagética es la ilusión de perspectiva, lo que le da absoluta singularidad en el universo de las imágenes es la circunstancia de la toma. La actuación cinematográfica es enteramente determinada por la dimensión de la toma de la imagen, en su forma particular de proyectarse, por el hecho de discurrir para el goce del espectador. Cuando afirmamos que la escena fílmica está compuesta primordialmente por la acción en la toma, abordamos la noción de *mise-en-scène* en su sentido más fructífero.

La pregunta que se plantea es: ¿de qué manera la imagen, por el hecho de estar mediada por la cámara, transfigura la acción que transcurre en la escena? Responder significa elevar el nivel del estilo cinematográfico localizando elementos esenciales que definen la actuación en su núcleo. Tal tarea comienza por la dimensión particular del espacio que, al ser representado en imagen-cámara, interactúa desde adentro hacia el fuera de campo y desde el fuera de campo hacia el interior de la escena. Al centrarnos en la noción de *mise-en-scène* según los parámetros imagéticos/sonoros delimitados por la matriz del artefacto cámara (nos referimos a una escena-cámara), es necesario poner de relieve el cuerpo vivo, la carne viva, que encarna necesariamente la acción escénica y, así, constituye el corazón de la actuación cinematográfica en tiempo presente. Podemos mencionar los elementos de estilo que forjan la acción: la fotografía, el vestuario, el set de rodaje, la locación, el encuadre, el movimiento de cámara, la profundidad del campo escénico, el espacio-fuera-de-campo, el *découpage* de la acción; sin embargo, también es posible ir un poco más lejos en esta línea y definir la especificidad de la escena fílmica/documental en el trabajo con el sujeto (persona o actor) que vive en tanto realiza la acción en la toma presente: el sello de su fisonomía y los gestos que el rostro y la expresión de los afectos evidencia, la escenificación propiamente dicha.

2. En la bibliografía anglo-sajona, Vivian Sochack es quien lleva más lejos el análisis del mirar y del cuerpo, en tanto acción cinematográfica, en la dirección de una fenomenología de la toma en su apertura para el mundo. En este sentido, podemos destacar el profundo análisis de *The Address of the Eye. A phenomenology of film experience* (1992) y los bellos insights contenidos en *Carnal Thoughts. Embodiment and moving image culture* (2004).

La toma y el sujeto-de-la-cámara

La característica de la imagen-cámara fílmica es estar constituida, al conformarse, en un tipo de figuración/representación del mundo que llamamos toma. La toma estructura un movimiento de figuración que es singular a la imagen-cámara y que otras imágenes no poseen. Está compuesta por la *acción* del cuerpo en movimiento y por su *expresión*. Definiremos como expresión a la figuración de afectos por parte del actor/personalidad que actúa en el contexto de la toma. La expresión es significada por el cuerpo, a través de miradas, composición fisonómica y gestos. La acción es movimiento en el mundo. Acción y expresión constituyen el núcleo de los procedimientos que caracterizan a la actuación fílmica y su *mise-en-scène*: es ahí cuando impacta en el corazón de la escena cinematográfica y su narrativa. La acción del cuerpo en la toma, la expresión de su afecto por la fisonomía y por lo gestual, constituyen el núcleo de la especificidad de la actuación documental que se corona concretamente en el tiempo presente, en el transcurrir del presente en tanto horizonte de un acontecer. Es a través de la especificidad del movimiento y de la expresión del cuerpo en escena, en las diversas modalidades de interacción con el sujeto que sostiene la cámara, que recortaremos el concepto de *mise-en-scène* para articularlo al campo del documental. Es, entonces, en la acción del cuerpo en escena, del cuerpo-sujeto en la toma (para y por la cámara, entregándose al espectador en tanto que imagen futura y siendo determinado por él), que alcanzaremos el corazón de la *mise-en-scène* para hacerlo latir dentro de la estilística documental.²

Nos estamos refiriendo al modo por el cual el cuerpo del actor, o de la persona/personaje, encarna la acción y ocupa el espacio en la forma de argumento (o lírica) *documental*. La figuración del cuerpo por parte de la acción fílmica constituye, íntimamente, la noción de *mise-en-scène*. El estilo es el movimiento/expresión a través del cual el cuerpo encarna acción y afecto. La “encarnación” interactúa activamente con la dimensión presencial del/los sujeto/s que sostiene/n la cámara en el mundo en el acto de la toma. En general, pero no siempre, este sujeto está fuera-del-campo de la escena que la toma construye. El cuerpo que muestra, muestra para alguien: para el espectador futuro (y esta dimensión ancla la toma) pero, también, para un sujeto que lo enfrenta cara a cara, un sujeto que llamaré sujeto-de-la-cámara. El *sujeto-de-la-cámara* tiene cuerpo y está vivo. Surge transfigurado por el artefacto-cámara que cobija junto a él, incorporada según su modo de ser, para el mundo y para el actor/persona. El sujeto-cámara funciona como la boca de un embudo que, al fundar la toma, arrastra al mundo hacia el espectador al ser determinado por su presencia futura. La presencia del sujeto-de-la-cámara funda la toma al transformar la acción en actuación. En sentido estricto, no se constituye como individuo físico, pero incorpora al artefacto que sostiene con el cuerpo y también al equipo que lo hace existir como imagen cinematográfica.

El sujeto-de-la-cámara es el artefacto pero tiene cuerpo, pues es con este cuerpo (o con estos cuerpos) que la acción, transformada en actuación, va a interactuar. El sujeto-de-la-cámara tiene carne y vive en el presente. La toma que él crea transcurre. El sujeto-de-la-cámara no solo se estampa a sí mismo, al mostrarse en la toma, sino también al espectador. El espectador está pintado en su rostro y se manifiesta en su cuerpo. El actor-personaje de la toma, al mirar al sujeto-de-la cámara, ve la expresión de la figura que dirige sus acciones, pero ve también, superpuesto en él, al espectador. El espectador está allá, enorme en el ojo humano del sujeto-de-la-cámara y en el ojo mecánico de la cámara. La toma, con sus cuerpos y objetos, se proyecta hacia el espectador y se determina enteramente por esta acción. En ese preciso momento, el espectador se proyecta para la eventualidad de la toma en un movimiento cuya descripción escapa a este artículo. La imagen-cámara trae consigo el mundo de la toma y lo revela de un modo que otras imágenes (como la pictórica) no lo hacen. La imagen-cámara es transparente y el espectador ve el mundo de la toma a través de ella, en la forma en que se configura. El sujeto-de-la-cámara hace valer la figurativización del mundo en la toma, midiendo (componiendo) su forma para el goce espectadorial futuro. La dimensión del goce futuro pesa en la toma y determina diversos procedimientos de actuación. La singularidad de la imagen-cámara, de la imagen del cine, está en la dimensión de la toma y, en el movimiento de proyectarse, instaura su *mise-en-scène*.

Los personajes y la actuación

El cuerpo del actor, o de la persona, posee una carga de densidad psíquica que llamamos “personalidad”. Conforme la densidad aumenta en la actuación de cara a la cámara, la carga de la personalidad se condensa, se destaca y se afirma en *personaje*. El cine documental contemporáneo posee una atracción particular debido al espesor de la *actuación* que emana del cuerpo exhibiéndose, mostrándose para el sujeto-de-la-cámara. El descubrimiento de una personalidad fotogénica significa encontrar un personaje (una persona) que sepa interactuar con la circunstancia de la toma y sostener el afecto a través del mirar, registrado por la cámara para el espectador: alguien que posea una historia de vida que fundamente ese mirar a través de la voz y los gestos, dándole cuerpo a la trama o a la enunciación asertiva.

Denso de personalidad, el personaje se mueve, actúa, atraviesa la escena fílmica. El otro cuerpo (aquel que sostiene la cámara y está detrás de ella) cambiará creativamente su expresión de sujeto-de-la-cámara por la expresión del cuerpo-personaje que pone en escena frente a él, encarnando una personalidad. Esta personalidad no es él en sí, ni tampoco existe más que para el sujeto-de-la-cámara; es la de un personaje que surge en la toma, transfigurado por la alquimia de la representación que rodea al artefacto-cámara mientras es dirigida hacia el espectador. A esta trasmutación, en el cine de ficción, la llamamos dirección de actores. En el caso del documental, desde *Nanook o esquimó* (Flaherty, 1922), por lo menos, la personalidad cuyo mirar, en virtud de la alquimia producida por la fotogenia, emite para el sujeto-de-la-cámara, es parte integrante de la creación autoral. Ya sea dentro de una dirección más incisiva, a través de la presencia casi imperceptible del director, o de la simpatía sutil de una sonrisa o de una ceja levantada, la dirección de escena puesta en la representación de la personalidad recorre la historia del documental.

El mirar (el ojo humano, más precisamente) marca una forma expresiva recurrente en la estilística cinematográfica. Al considerar a la *mise-en-scène* como forma cinematográfica del movimiento de los cuerpos en escena, debemos establecer la distinción, extrema, entre el ser que sostiene a un personaje en una trama construida para ser encarnada y el ser que ordinariamente está en el mundo y se propone ocasionalmente actuar para la cámara. ¿Cómo expresar la “encarnación” de un personaje en el cine documental? En el caso de la ficción, tenemos una expresión bien precisa para describir esa operación: se trata del trabajo de *interpretación* de aquel que llamamos *actor*, al cual damos el nombre de *actuación*. Sin embargo, el documental trabaja poco con actores profesionales; nunca desarrolló un estilo o una producción más amplia para aprovechar su trabajo. La tradición documentalista nunca sintió la necesidad de un “*star-system*”. Por otro lado, en el documental, el cuerpo dotado de personalidad, compuesto en personaje, no es un cuerpo cualquiera, en su modo de ser espontáneo en el mundo. La densidad estilística de la actuación documentalista se distingue fácilmente de cualquier imagen de las cámaras de seguridad. La diferencia está en el cuerpo denso del sujeto-de-la-cámara existiendo a través de “sí”, cámara para el mundo y para el personaje. La diferencia está en la conmutación entre ese “sí” del sujeto-de-la-cámara y la acción del cuerpo que se ofrece para el futuro espectador a través del “sí” de la cámara.

El documental trabaja bastante con actores espontáneos, personas comunes que no son profesionales en la expresión de personalidades más que las suyas propias. La presencia de la cámara, sin embargo, puede alterar su forma de ser en el mundo (y su personalidad) y constituir una primera modalidad de actuación: soy yo mismo el que hace al sujeto que sostiene la cámara, pero su presencia me transforma, transforma algunos rasgos de expresión de mis afectos y me convierto en personaje. A este tipo de actuación para la cámara, la llamaré *actuación-directa*. No obstante, en tanto persona en el mundo, también puedo ser invitado a incorporar la personalidad de un amigo, de un vecino o de un desconocido. A pesar de no ser actor, conozco el universo de la personalidad que debo actuar y acepto la propuesta. A este tipo de actuación, bastante común en la historia del documental —vamos a citar el ejemplo del trío “familiar” de *O homen de Aran* (Flaherty, 1934) o de los carteros de *Night Mail* (Watt y Wright, 1936)—, la llamaré *actuación-construida*.

3. Un abordaje interesante de la relación entre narrativa y acontecer puede encontrarse en Ricoeur (1994).

Para pensar en la *escena documental*, deberemos ampliar semánticamente la noción de escena con el fin de insertarla en estructuras que no siempre fueron caracterizadas como próximas al concepto de *mise-en-scène*. La escena, compuesta por el escenario, el vestuario y el set, integra una parte considerable de la tradición documentalista, pero no está ubicada, por así decirlo, en el centro de su estilística, como ocurre en el cine de ficción. Debemos reconocer que la exuberancia estilística de la *mise-en-scène* del cine de ficción no es repetida en la tradición documentalista, que se constituye a partir de otras variables. Al analizar al núcleo creativo de la *actuación documentalista*, nos encontramos con el movimiento del cuerpo en la escena de la toma; con este término, se designa el hecho de la presencia de la cámara y del sujeto que la porta en el mundo y en la vida. El documental es la forma narrativa privilegiada de la toma en el presente. Es bajo la forma de una presencia que la toma cinematográfica consigue clavar su anzuelo en el acontecer y abrirlo como abrimos una lata; de esa forma, en la dilatación de la abertura, constituye el corte narrativo.³ Sobre ella camina la estilística de la actuación en sus diversos formatos históricos. Cuando la actuación en la toma es explorada estilísticamente en su indeterminación radical, se une de manera medular al transcurrir del mundo en el presente, en la tensión de futuro ambiguo e indeterminado. La acción que explora la circunstancia indeterminada de la toma tiene lugar bajo la forma de *actuación directa* o de exhibición-acción/afección. Cuando la actuación documentalista sea refractaria a la indeterminación del tiempo presente en la toma —por ejemplo, cuando trabajamos con la escenificación en estudios, desglosada en planos previos en el guión—, la llamaremos *actuación construida*. Los dos tipos de *mise-en-scène* documentalista, la *actuación-directa* y la *actuación-construida*, constituyen las formas privilegiadas de la estilística narrativa documentalista; asimismo, presentan diversas modalidades intermedias. A medida que el sujeto-de-la-cámara se relaciona con lo que es exterior a él —el mundo de la toma— se ilumina un tipo documental narrativo que trae consigo una forma de actuación, esto es, una forma determinada de estar en el mundo para el sujeto-de-la-cámara, que se lanza al espectador.

Podemos localizar sin mucho esfuerzo a estos tipos generales dentro del desarrollo de la tradición documentalista. En el llamado documental “clásico”, anterior a los años sesenta, y en el documental contemporáneo que se exhibe en las redes de televisión por cable, predomina la forma de *actuación construida*, ubicada dentro de la narrativa clásica del documental. En la vertiente moderna del documental directo o documental verdad predomina la *actuación directa*, abierta a la indeterminación del transcurrir, en interacción con la cual construye su estilo. Éstos son predominios amplios, estructurales, que deben servir apenas para situarnos dentro de una totalidad plena de matices; las dos formas de actuación en la toma interactúan entre sí sin excluirse. Si su eclosión puede ser determinada históricamente, están lejos de ser estáticas o restringirse a un período de tiempo; lo importante está en reconocer su validez estructural para, a partir de allí, perfeccionar el análisis. En otras palabras, si hablamos de una *mise-en-scène* documentalista colocando en su centro la relación entre el sujeto-de-la-cámara y el mundo en la toma, es necesario pensar a esa *mise-en-scène* en su localización histórica durante el transcurso de los siglos XX y XXI.

La actuación directa

Para hacer este recorrido es importante desvincular el concepto de actuación de su carga semántica tradicional. No se trata aquí de querer deconstruir la intensidad de la toma para mostrar que, detrás de la espontaneidad, existe construcción, existe “actuación”. La *actuación documentalista* en su tendencia moderna, que surge en los años sesenta, encubre un tipo de hacer que es en la toma, de forma similar a la que *somos en el mundo*. Pero no actuamos en nuestro mundo cotidiano así como un actor actúa en el palco de un teatro; no actuamos para el espectador ni para la cámara. *Somos en el mundo*, según la circunstancia, adecuándonos a lo que consideramos la esencia de la personalidad de nuestro ser y a la demanda del mundo sobre él. ¿Eso también sería *actuación*? Si actúo al profesor cuando doy clases o al padre cuando estoy con mi hijo, o al jefe cuando distribuyo tareas, el concepto de actuación amplía su horizonte y se confunde con *estar en el mundo*. El tipo de acción que se desenvuelve libremente en el transcurrir indeterminado de la toma es propio de un estilo cinematográfico que fundamenta

una forma narrativa y que llamamos “directo”. Por lo tanto, estamos definiendo como *actuación directa* a un tipo de acción para la cámara y sugerimos que podemos descomponerla en *actuación-acción* y *actuación-afección*. En sus diferentes formas estilísticas, la actuación directa puede estar compuesta por el sujeto-de-la-cámara, más distante o más activo (interviniendo en el mundo o volcándose sobre las propias condiciones de enunciación). La actuación-acción directa es una actuación que no se construye previamente ni se guiona, a diferencia de la interpretación del actor. La *actuación-acción* es la acción, es la *intervención* que acontece en el mundo. Significa movimiento y, más que eso, impacto, interacción activa con seres y cosas que componen la circunstancia de la toma y, en particular, con el sujeto-de-la-cámara. Significa también movimiento libre, a través del sujeto-de-la-cámara, para el espectador. Es para esto que *estamos* en la toma. Pero, en la *actuación directa*, la ductibilidad de la acción debido a la presencia de la cámara es leve.

El secreto del *cine directo* de finales de la década del cincuenta fue haber percibido que la ductibilidad leve de la acción para la cámara podría caer en una imagen cualquiera obtenida con una cámara oculta, pero nunca coincidir. El atractivo fue haber descubierto que la actuación para la cámara redituaba arte y que las imágenes resultantes, al igual que con el distanciamiento del sujeto-de-la-cámara, eran intensas y llenas de poesía. Las personas se transformaban fácilmente en personajes al ser moldeadas por la presencia del sujeto-de-la-cámara, cuya carne presente daba espesura a la vida ordinaria en una especie de “mundanidad” ordinaria. Por otro lado, el transcurrir de la toma podría ser explorado como un suceder propio en la intensidad de su radical indeterminación y ambigüedad. El presente que transcurre podía tener lugar en la forma de acción repleta de intensidad de la Historia. Robert Drew anhelaba captar estos momentos de modo sistemático (a través de la “*crisis structure*”), pero acabó desistiendo de trabajar con la actuación directa de la Historia, cargada de intensidad; descubrió que filmar la Historia exigiría, en el límite, la creación del propio momento histórico, en una infinita complejidad de variables a ser articuladas. Desde el momento en que se deja de tener como referencia a la clásica *actuación construida*, se encuentra una articulación escénica (porque de esto se trata) desconocida. En la frontera entre la indeterminación ontológica de la acción intensa y la estructuración que demanda el sujeto-de-la-cámara a la actuación directa, la acción de la Historia no podría ser actuada para la cámara en el formato narrativo que el primer cine directo necesita. No sólo el espectáculo, sino una especie de narrativa (cinematográfica) incrustada en una porción del presente del devenir de la Historia. Más tarde, en el transcurso de los años setenta del siglo XX, esa ecuación, con la eclosión de la acción intensa y de la Historia, fue resuelta con facilidad a través de una postura más activa del sujeto de la cámara, que se representó sin miedo a sí mismo como un agente transformador (*Harlan County*, 1976, de Barbara Kopple).

Ya la *acción-afección* involucra menos acción y más expresión, porque contiene la figuración del afecto y de la personalidad por el cuerpo. Asimismo, el cuerpo del sujeto en el mundo expresa afecto principalmente por los trazos fisonómicos del rostro y de los gestos (movimiento de los miembros del cuerpo). El cine directo, históricamente, retomó los primeros planos: la *acción-afección* aparece en los rostros en primer plano; es el estilo que vuelve hacia la fisonomía y al afecto que éste le expresa. Se trata del estilo documental que regresa a los gestos imperceptibles (la mano de Jacqueline Onassis detrás de la espalda en *Primary* —1960, Robert Drew—) para la suspensión de la acción y del argumento en el intervalo de la expresión que se dilata (Maysles). La actuación documentalista muestra también al cuerpo en la toma afirmando, hablando sobre sí mismo y sobre el mundo. El “habla” es parte integrante del ser en el mundo y la actuación directa toma otra dimensión cuando, tecnológicamente, la captura de la voz en el mundo se hace posible.

Es importante señalar que el modo documentalista de enunciar sobre el mundo está articulado por el cuerpo parlante; el descubrimiento de las potencialidades de la entrevista/testimonio del cuerpo que habla para enunciar se encamina en esta dirección. La articulación narrativa del documental directo, en tanto unidad fílmica, tiene como materia prima, para componer sus argumentos, al cuerpo parlante. La voz, en la forma articulada del habla, es uno de los elementos esenciales de ser en el mundo para la cámara y es el elemento capital para la propia articulación narrativa documentalista a través de la composición de enunciados asertivos.

La actuación construida

La *actuación construida* se encuentra en el corazón de la composición estética del documental y trae consigo métodos que atraviesan la primera mitad del siglo y se extienden hasta el presente. En la actualidad, la *actuación construida* es bastante utilizada en los medios televisivos. La actuación-construida, en su forma narrativa documentalista, tuvo su principal núcleo teórico en la escuela documentalista inglesa generalmente identificada con la figura de John Grierson, quien es seguido de cerca por Paul Rotha. Tanto Grierson como Rotha escribieron extensamente sobre la praxis documentalista; a través de su producción, estos autores ambos fijaron formas y fundamentos para su intervención en el mundo y, de esta manera, determinaron una ética documentalista con reglas bastante claras al orientar los objetivos y los valores del “hacer documental”. La presencia de la voz *over* es un elemento estructural de la *actuación construida* del documental clásico de la primera mitad de siglo y no está valorada de modo negativo como en la reflexión moderna. En el documental clásico contemporáneo, la *actuación construida* está frecuentemente combinada con la utilización de entrevistas o testimonios (en general usando el modo de la actuación directa); también suelen estar presentes imágenes de archivo, aunque encierren tipos de actuación para la cámara que se diferencian de la actuación-construida. La *actuación-construida* tiene la facilidad de desarrollarse en presencia de la voz *over*, pues determina un tipo de acción fácilmente desvinculada del contexto del mundo que cerca la circunstancia del transcurrir de la toma. La voz *over* en el marco de la *actuación-construida* puede ser definida como una voz sin cuerpo. Como tal, acompaña e ilustra la acción que es reconstruida por la toma; tal acción reconstruye la circunstancia que anteriormente le dio origen y que está siendo representada.

La *actuación-construida* puede, por ejemplo, recomponer eventos históricos a través de diálogos dramatizados que, muchas veces, se confunden con la forma dramática de representar desplegada en una película de ficción. El modo dramático como un todo no es el que predomina en el documental clásico, sino que se intercalan testimonios, entrevistas, material de archivo, etc. La *actuación-construida* constituye la acción de los agentes para enunciar argumentos a través de procedimientos que algunos críticos excluyen de la tradición documentalista. La construcción del espacio comprende el uso de escenarios y estudios preparados especialmente para la actuación del film documental. Por su parte, la *actuación-construida* también puede desarrollarse en *locaciones* que carecen de estudios; este último es probablemente el modo predominante de actuar en el modo construido del documental. La *actuación-construida* documental no es habitualmente encarnada por actores profesionales sino por actores amateurs o personas que viven en las proximidades del universo representado (los pescadores de *O Homem de Aran*; los esquimales de *Nanook*; los funcionarios del correo británico en *Night Mail*).

La fotografía que ilumina a la actuación-construida según el modo clásico puede ser bastante sofisticada. Está preparada con mucha anticipación y previsibilidad en cada plano guionado, y sobredetermina la marcación de la escena y el movimiento de los cuerpos. La toma, de modo preciso, está planeada a través del guión, que detalla la descomposición plano por plano y la distribución de la acción en el espacio escénico. El desglose de las tomas, a su vez, está sometido y determinado por la edición futura. Alberto Cavalcanti, en su manual del documental *Film e Realidade*, desarrolló tardíamente las máximas del clasicismo documental; allí, detalla los procedimientos necesarios para la planificación, aspecto central en la formación del buen documentalista: “no descuide su argumento ni cuente con las oportunidades durante la filmación: cuando su argumento esté listo, su película está hecha: al empezar su rodaje sólo la está iniciando nuevamente” (1957: 81). La actuación-construida en el documental trabaja la toma a través de la preparación previa y sistemática de la escena; en esta planificación se incluyen los parlamentos, el movimiento de los cuerpos y de la cámara, la fotografía, la escenografía, el guión y el desglose (*découpage*). En el momento en el cual la actuación-directa cabalga en la indeterminación del devenir, explorándolo como forma de estilo, la actuación-construida actúa según un modo cerrado de previsibilidad, dentro de unidades “planos” que la composición narrativa previamente demanda de manera más rígida. El cuerpo que encarna la acción construida en la toma no actúa por sí mismo: se expresa para la cámara pero dentro de las moda-

lidades de acción previstas que le fueron determinadas a priori a partir de rasgos ya trazados de la personalidad de otro (el hijo del pescador, su madre, el dedicado funcionario del correo, Cleopatra, Getúlio Vargas).

El grado de cierre en la preparación previa de la acción varía de acuerdo con los preceptos estilísticos dominantes en cada época o estilo. Lo importante es poner de relieve que, en la *actuación-construida*, se restringe la libertad de la acción hacia la indeterminación en la toma. La *actuación clásica* no reconoce (ni explora) la ambigüedad en la extensión temporal de la toma. Asimismo, la composición de los afectos en el rostro no es relevante, pues la configuración progresiva de la fisonomía es un movimiento (el movimiento de los rasgos fisonómicos) pleno en indeterminación. La intensidad de la imagen que la indeterminación produce en la toma es explorada esporádicamente y no se constituye en un polo de composición narrativa. Tal es el caso emblemático de Flaherty: existe una demanda para que Flaherty trabaje, ya en los años veinte, en la modalidad directa de actuación, lo cual implica un olvido respecto al hecho de que ese modo de actuar para la cámara surge, históricamente, a finales de los años cincuenta del siglo XX. La reflexión contemporánea tiene marcadas dificultades para lidiar con el arte de la actuación-construida en el documental; la tabla de valores éticos dominante está modelada por expectativas de un tipo de actuación marcada por la postura reflexiva. Faltan herramientas para un análisis preciso de los procedimientos de construcción de la actuación que tengan un corte más clásico.

Reconstituciones con intenso uso de tecnología digital, pero basadas en actuaciones con muñecos, del tipo *Walking with Dinosaurs* (Wilks, 1999) o *Walking with Beasts* (Leland, 2001), también son formas de documental con uso intensivo de actuaciones construidas para la cámara. Las imágenes son tomadas en actuaciones planeadas para usufructuar la exploración del espacio dentro-de-campo (espacio *in*) en su radical heterogeneidad con el espacio fuera-de-campo (espacio *off*). En la secuencia de tomas con actuación-construida, las acciones actuadas y su espacio sufren una radical manipulación digital hasta adquirir la forma deseada. La manipulación digital de las imágenes originarias de las tomas es frecuente hoy en el documental; también la encontramos alrededor de las actuaciones obtenidas de modo directo, inclusive en aquellas tomas en primera persona (actuación de uno mismo, como un “yo” para un sujeto de cámara que puede ser inclusive uno mismo). *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette, es un documental construido con mucho material de tomas en primera persona o películas familiares (en este caso, el sujeto-de-la-cámara es parte de la vida personal de quien está actuando para él según el modo de actuación-directa). Una parte significativa del material de archivo (tomas más antiguas, heterogéneas, que las tomas actuales) sufre la manipulación digital, ya sea en los márgenes o en el centro del cuadro. Las figuras que componen la materia de ese cuadro (el plano, en sentido estricto) son distorsionadas; sin embargo, se mantiene el carácter indicial que las liga a la circunstancia de la toma. Es importante remarcar la diferencia de esas imágenes respecto de las imágenes animadas (gráficos o imágenes figurativas en movimiento) obtenidas enteramente por medio de la animación o manipulación digital interna a la computadora (sin la utilización de la cámara). La manipulación de la imagen de la toma (la imagen cámara), en general, no le resta la potencialidad de transparentar la circunstancia de la toma. Detrás de la manipulación digital, permanece la carne del mundo que tuvo presencia en el presente de la toma. Es para esa circunstancia que se presenta al espectador.

En *Ryan* (2004), de Chris Landreth, la espesura de la manipulación digital es densa, pero, como obra, respira actuación directa para la cámara, lo cual impide que la caractericemos como mero film de animación. La composición de los rasgos en la imagen filmada es lúcida y llevada adelante por un artista de renombre en el cine de animación, quien filma la vida de otro gran talento del género: Ryan Larkin. Landreth percibe la fuerza que posee la actuación de Larkin en las entrevistas y consigue mantenerla intacta en la tensión de la toma, inclusive en las entrevistas con familiares y allegados. En *Ryan*, detrás de la manipulación digital, se trasluce la toma; es decir, vemos transparentarse el contexto de la toma que la cámara originalmente constituyó con su modelo de trazos refractantes y perspectivísticos. Al mismo tiempo, se le posibilita al espectador descubrirse allí a pesar de la densidad de la manipulación digital de los rasgos que

han sido distorsionados con sofisticadas técnicas de animación. La relación entre animación y documental está en la raíz de la tradición documentalista, actualmente presente en diversos trabajos del documentalismo británico clásico que luego caracterizará a dos formas de representación del National Film Board.

4. Sobre magnitud en Nichols, cfr. (1991). *Representing Reality. Issues and concepts in documentary*. Indianapolis: Indiana University Press (p. 229-266). La versión definitiva de los modos aparece con sus seis variables en Nichols (2005). Sobre la cuestión intensidad/ética de la imagen, y la relación entre la tipología de Nichols y el trabajo de Sobchack, cfr. Pessoa Ramos (2004).

Otro film que explora bien este límite es *Vals con Bashir* (2008), de Ari Folman. Inicialmente, Folman encara la acción de modo construido utilizando entrevistas y testimonios dentro de la particularidad narrativa documentalista clásica. El guión de la acción está hecho previamente, previsto en detalle y actuado en estudio para servir como materia prima de la animación. Folman podría haber hecho un documental con estas tomas actuadas de modo construido e intercaladas con testimonios y entrevistas; sin embargo, prefirió diseñarlas y animarlas posteriormente, cuadro por cuadro, en lo que parece haber sido un trabajo arduo. Folman diseñó las imágenes teniendo como material originario (aunque no de manera exclusiva) las imágenes-cámara que había ya filmado con actuación-construida en estudio, además de las entrevistas. El documental es fuerte y, a pesar de la actuación-construida, que ha sido manipulada para servir al trabajo de animación, mantiene la intensidad característica de las imágenes-cámara. Pero, al final, Folman no resiste la fuerza de la memoria. Su inconsciente (pues se trata de una película que narra el trauma en primera persona) parece emerger con fuerza a la superficie y se instala la ruptura propia de la representación intensa. Necesita la imagen directa para representar el trauma que da origen al film y hacer surgir la intensidad que la representación del impacto pide. El trauma, experimentado por sus ojos de adolescente, debe tener una representación acorde: ésta sólo puede ser la de la imagen con actuación directa para la cámara. Las imágenes-cámara de la masacre de Sabra y Chatila en el Líbano, en 1982, con los cadáveres y los gritos de desesperación punzantes para el sujeto-de-la-cámara que había estado ahí, había visto y oído la barbarie y la tragedia. La acción es entonces exhibida, al final del largometraje, en su grado máximo de intensidad, sin manipulación digital ni procedimientos de animación. Las imágenes componen, en su definición literal, lo que Barthes llamó "imagen traumática", tema que Bill Nichols articula bajo el concepto de "magnitud". Vivien Sobchack (2004) describe a uno de los tipos de mirar del sujeto-de-la-cámara delante de la muerte en la toma como un mirar "impotente". Es a partir de esa mirada, paradigma del cine directo, que Sobchack construirá la tipología de las miradas en el documental (mirar "amenazado", "interventor", "humanitario", "profesional") que servirá de inspiración para la articulación de la conocida tabla de los tipos documentales establecida por Nichols a comienzos de los noventa⁴.

En el horizonte de la acción-construida clásica no está presente el volver sobre el propio acto para llamar la atención del espectador sobre aquel que construyó la acción de quien actúa. Directores de corte moderno que trabajan con este tipo de actuación (como Peter Watkins en documentales como *Culloden —1964—*, *La Commune —1981—* o *The War Game —1965—*) desarrollan diversos procedimientos narrativos que instauran dimensiones reflexivas o polifónicas sobre el modo construido de la acción. Un director como Vertov, que no trabaja con la actuación-construida, pero que está en sintonía "*avant la lettre*" con la demanda reflexiva, sólo consigue encontrar un contexto para reproducir su producción en los últimos años de la década de los sesenta del siglo XX (su descubrimiento, en la década de los cincuenta, aún no ponía el énfasis en el aspecto constructivo). Una vez que la *actuación-directa* se impone, ilumina el actuar propio a partir de la superposición entre la personalidad exhibida para la cámara y el propio cuerpo del sujeto que encarna esa personalidad.

En la actualidad, principalmente a partir de los años ochenta, la *actuación-directa* se abre para el cuerpo mismo de quien enuncia. Así, se explora una especie de primera persona de la actuación dramatizando la *performance* de su vida o de su opinión frente a la cámara. La elocución autobiográfica consigue, entonces, un espacio inédito en la producción documentalista; las afirmaciones sobre temas sociales y políticos más amplios están mediadas por la elocución ampliada de la primera persona, la cual recibe una reverberación diferenciada. A través del cuerpo y de la enunciación en primera persona, adquieren una espesura y una pertinencia que no se logran más que cuando se enuncian simplemente en la forma de proposiciones sobre el mundo, dichas en voz *over*.

El concepto de *actuación*, por lo tanto, no puede ser visto de manera uniforme en la historia del documental. Todo se convertiría entonces en actuación; sea en el documental o en la ficción, se pondrían en el mismo nivel a una actuación en estudio y a una leve inflexión de voz motivada por la presencia de la cámara. Los actos de actuación de los habitantes de Aran que, sin ningún vínculo de parentesco, interpretan a una familia nuclear, surgirían como equivalentes a las actitudes afectadas de Edith y Edie Beale en *Grey Gardens* (Sucsy, 2009), de Luiz Inácio Lula da Silva (Lula) en *Entreatos* (Moreira Salles, 2004) o de Robert Kennedy en *Primary* (Robert Drew, 1960). No podemos decir que Lula, Kennedy y Edie actúan o que son ellos mismos; ciertamente, su actitud se adecua por la presencia de la cámara, que les deja el espacio necesario para actuar y expresar su personalidad en el rostro y en los gestos. En el caso de Kennedy y de Lula, el placer del espectador consiste en ver el cuerpo de dos personalidades públicas en su gesticulación y expresión cotidiana. El film de Salles, inclusive, se titula *Entreatos*, es decir, la acción de índole personal entre los actos públicos. La personalidad densa de ambos (uno más retraído, Kennedy, otro más bien extrovertido, Lula) se transluce para el espectador como presencia del propio cuerpo en la circunstancia de la toma. En el caso de Edith y de Edie Beale, nos enfrentamos con personalidades anónimas que emergen con densidad como personalidades transfiguradas por la presencia de la cámara; esa densidad surge de modo tal que sorprende y conmueve. La personalidad se vuelve transparente en la imagen en primer plano (expresiones y gestos) y en la forma de moverse (acción). El gesto es todavía más fascinante para la mirada de inicios de los años sesenta y hace más comprensible el impacto que provocaron las películas que introdujeron esta forma de actuación.

La exploración de la actuación directa para la cámara no se limita a las formas narrativas documentalistas: amplios sectores de los medios televisivos la utilizan, ya sea en el periodismo o en formatos más espectaculares, como muestra la fascinación que ejercen los programas de *reality show*. Figuras como Edie Beale, Paul Brennan (*Caixeiro Viajante*, Maysles, 1968), *Estamira* (Prado, 2005) y *Santiago* (João Salles, 2005) componen personajes que perduran en la historia del cine como personajes densos, equivalentes a creaciones famosas de la ficción. Ciertamente, en esta composición, existe la transfiguración en el misterio de la fotogenia (ser estéticamente para la figuración imagética de la cámara artefacto), pero la construcción del tipo de personaje no debe ser reducida a esta variable. Tal vez Nanook (Allakariallak) haya sido, en la historia, el primero de los grandes personajes del documental construido a partir de personalidades corrientes, el primer gran personaje que la actuación para la cámara promueve. Es significativo que el formato narrativo documental se haya cristalizado justamente en este momento, descubriendo cómo se configura una personalidad anónima que mira para cámara. El mirar y la expresión de Allakariallak conmueven hasta hoy por la fuerza que las imágenes del film mantienen a través de las décadas; él está allá, en su ser, actuando para la cámara artefacto. La fuerza de su mirar, de su expresión, consigue penetrar el modo construido de la actuación en el documental clásico para mixturarse con el modo de actuar de sí mismo, para la cámara. La mixtura es extraña y contradictoria; de allí obtiene el film su estatuto de clásico.

Salles y Coutinho

João Salles y Eduardo Coutinho trabajaron en sus últimos films en la misma productora cinematográfica (Videofilms), propiedad de Salles. Este último produjo los largometrajes recientes de Coutinho, con quien colaboró en la constitución de las obras y en su edición final (aunque no apareció en los créditos). Coutinho, de una generación más antigua, es considerado por algunos como el principal documentalista latinoamericano de la actualidad. Salles —quien proviene de familia de banqueros, hermano del más conocido cineasta Walter Salles— resolvió hacer una carrera independiente en el cine documental y es el autor de obras de repercusión como *Notícias de una Guerra Particular* (1998) o *Nelson Freire* (2002). *Santiago* (2006) es una obra en la cual João Salles vuelve a tomas hechas en 1992, de una entrevista que le hace a un antiguo mayordomo que administraba la casa de su infancia. La película, realizada en dos momentos distintos, tiene como protagonista al personaje de Santiago Baldariotti Merlo. Una primera versión no terminada fue tomada en mayo de 1992; en agosto de 2005, retorna al material, sin nuevas tomas, que son entonces editadas. Un pequeño fragmento fue montado en la versión

de 1992 y abre el film. A través de éste, podemos afirmar que, en 1992, Salles quiso hacer un documental sobre la persona de Santiago dentro de un estilo que estaba en sintonía con otras producciones suyas de la época. En el documental de 2005/2006, Salles examina las imágenes mirándolas críticamente. Expone en forma oral los recuerdos de su infancia y aprovecha para comentar críticamente el tipo de actuación que, en 1992, impuso al mayordomo Santiago para retratarlo. Santiago falleció en 1994, lo que acentúa su tono de autocrítica; Salles había perdido la oportunidad de obtener de Santiago una declaración que revelara la expresión más profunda de su ser.

La idea inicial era realizar un documental sobre el empleado, de origen argentino, que sirvió a la familia Moreira Salles durante décadas en Río de Janeiro. El film de 1992, inconcluso, posee tomas con actuación más clásica (del tipo construido) con solicitudes explícitas del director para que Santiago elabore el personaje de sí mismo. Salles constantemente da órdenes, a veces en tono autoritario, y compone el personaje con una interferencia mayor que la permitida para la actuación directa. El montaje de 2005 nos deja escuchar las instrucciones en off: “ahora, Santiago, te levantas, quedate un poco en esa posición, pensá en tu abuela, en mi madre” (...); “ahora contá la historia del embalsamador” (...) “hablá nuevamente sin mencionar mi nombre” (...); “agachate” (...); “vamos a hacerlo de nuevo” (...), etc. El guión de la versión original (así como el fragmento editado que nos muestra en el inicio de la versión 2005) está montado alternando la imagen de Santiago con inserts extra-diegéticos que no pertenecieron al contexto del mundo de la toma de la entrevista; tales elementos ilustran la entrevista con un montaje alternado, dentro de un tipo de composición narrativa muy criticada por Coutinho y por el grupo de documentalistas que circula alrededor de Videofilms. En este sentido, habría una especie de déficit ético, una trampa para el espectador, en el sentido de componer un espacio con tomas desordenadas o que no pertenecen a su contexto original. Detrás prevalece la idea de que el documental, si quiere ser ético, debe anhelar una especie de grado cero del lenguaje cinematográfico (que los *inserts* y la dirección de actores negarían). En el caso específico del proyecto original de Santiago, más allá de insertar, en el montaje alternado, planos que ilustran el discurso de Santiago, estos planos están compuestos por una fotografía bastante artificial (suscrita por Walter Carvalho) en blanco y negro, con contrastes marcados y tonos inverosímiles. Carvalho es un fotógrafo que hasta hoy trabaja bastante cómodo con iluminación de tipo esteticista. Como obra de juventud, está libre para arremeter en la superposición de niveles de luces y efectos en el film. En la secuencia montada originalmente, escenas de un tren de juguete, de un boxeador golpeando un *punching ball* o de un florero son usadas como contrapunto de la voz de Santiago.

Al no concluir el proyecto en 1992 y guardar las imágenes interrumpidas por más de una década, Salles deja espacio para retratar no sólo su propia evolución como cineasta, sino también la propia transformación estilística del documental. Al volver sobre el material, su conciencia de cineasta se había abierto a las demandas éticas del documental moderno, en particular en su corte reflexivo. Aunque ese contexto no estuviera ausente por completo del marco ideológico brasilero de inicios de los años noventa, en 2005 ocupa un lugar destacado e incide directamente en la composición estética de la obra. Pero las tomas ya estaban hechas y no podían ser reanudadas. Santiago está muerto, por lo cual el tono del film es de crítica a la actuación de su protagonista. De esta forma, en primera persona, se atribuye la culpa a un director insensible que no supo aprovechar las potencialidades de su objeto por haber estado aún preso del tipo de actuación-construida. En vez de dejar hablar a Santiago y desarrollar su fascinante personalidad delante de la cámara, en 1992 el director habría apenas reproducido un estereotipo de relación de clases. La actuación-construida de Santiago se percibe como autoritaria y a ella se superpone, en virtud de la voz *over* del film, la realidad de una división de clases fuertemente marcada en Brasil. La interacción de Santiago con el sujeto-de-la-cámara que sostenía la cámara en la época (João Salles/Walter Carvalho) no había permitido el surgimiento del núcleo auténtico de su personalidad, pero sí de un tipo de personaje que Salles intentó construir de modo autoritario.

En 2005, el film busca el auténtico núcleo de la expresión de Santiago (que una actuación-directa hubiera permitido) en la forma de un recuerdo, desbordante de melancolía, de la mansión familiar y del mundo de glorias que ésta abrigó. La experiencia del yo melancólico se recuesta

sobre sí en la narración en primera persona y promueve, gracias a la falsa conciencia, el rescate de una identidad perdida, consigo mismo y con un país dividido. *Santiago* es, en realidad, dos películas en una sola, la segunda apoyándose sobre la primera a través de un movimiento reflexivo que mezcla lirismo y falsa conciencia. Salles se incrimina; tal vez eso haga que prácticamente no hable. La voz *over* del film, aunque en primera persona, no es la suya, sino la de su hermano Fernando Salles.

¿Qué critica João Salles de sí mismo? Que, en las tomas del primer Santiago, le haya faltado la conciencia crítica del documental moderno. No haber estado en sintonía con las demandas éticas de la *actuación-directa* o de la *actuación-acción/afección*. En otras palabras, no estar en sintonía con la cuota ética que el documental moderno exige de la actuación para que la representación de otro sea considerada positiva. La falsa conciencia de Salles quisiera ya, en los comienzos de los años noventa, haber estado en sintonía con un tipo de documental que llega al Cinema Brasileiro a fines de la década de manos de Eduardo Coutinho: el documental que explora, a través de una posición distanciada del sujeto-de-la-cámara, el tipo/personaje que libera el hilo del discurso. En el intervalo entre el primer y el segundo *Santiago*, Salles compone el retrato del artista que, durante su juventud, busca un estilo.

En las tomas del primer Santiago, encontramos una imagen aún en sintonía con la actuación clásica. Es claro el colorido posmoderno en la fotografía; el estilo es similar al que vemos en *América*, documental dirigido por Salles en 1989, y también en *Poesia é uma ou duas linhas* (1989), o *Dois Poemas* (1992), obras con una marcada veta lírica y estilizada fotografía. En realidad, el primer Santiago parece estar lejos de componerse como un documental que explora los niveles de personalidad a través del modo de actuación directa, como después desarrolló Coutinho. Sería, ciertamente, una excepción en su época, pero este no es el caso. La voz crítica con que Salles observa sus antiguos bocetos documentales va funcionando al quedar acoplada al discurso en primera persona que une, a la crítica de estilo, la nostalgia por la infancia perdida. La falsa conciencia responde a una especie de expiación, necesaria en 2005, dentro de un contexto de ajuste de cuentas con un pasado social que mezcló la voz del expatcón con la dirección de escena. En el segundo *Santiago*, ya convencido de la ética del Cinema Directo, Salles centra la voz *over* en la crítica de la *acción-construida* y de la fotografía estilizada. La versión de 2005 es la tentativa de dar nuevos colores a una entrevista y a un film que fueron contruidos con otros parámetros.

Salles ya se encontró con algunos personajes del repertorio de la *actuación-directa* y creó bellos tipos documentales (Lula/2004, Nelson Freire/2002, Rodrigo Pimentel/1999, los peloteros de *Futebol* /1998). Es interesante remarcar que, en el *Santiago* de 2005, el esfuerzo narrativo está en hacer surgir, detrás de la materia prima tomada en 1992 y a través de la voz lírica en un trabajo primoroso (comandado por Eduardo Scorel), a un personaje que tenía potencial para ser orientado en otra dirección. Surge entonces un Santiago denso que nos habla de un mundo fascinante de duques, duquesas y nobles cortesanos que, en la historia de la humanidad, tuvo el cuidado de describir en millares de hojas guardadas en un armario. Personajes que parecían tener el poder de interactuar en vivo con las figuras de la casa en la que sirvió. Santiago, en el nuevo film, lucha para hacer sobrevivir a su voz a través de la dirección que antes sojuzgaba su personalidad. Por medio de la culpa y del recuerdo, la nueva edición consigue dislocar el movimiento original de limitar la acción de Santiago con el espacio restringido de personaje preconstruido. En su lugar, en una posición que construyó por la edición el distanciamiento del sujeto-de-la-cámara, abre al máximo un espacio para la expresión de la voz de Santiago, conducida con sensibilidad por la locución en primera persona. La forma típica de dirección de la *actuación-construida* muestra, en 2005, sus límites como propuesta pasada de moda. En ese caso, el clamor por lo que se perdió y el remordimiento por la dirección desafortunada nos dan la clara medida de la interacción entre valores éticos y modo de actuación.

En *Jogo de Cena* (2007), Eduardo Coutinho confronta directamente la cuestión de la *actuación*. El film hace evidente la presencia del tema en el documental brasileiro contemporáneo. La idea original del director era tomar entrevistas a mujeres anónimas sobre sus historias de vida

y confrontarlas con las mismas entrevistas actuadas por actrices. Personas comunes darían entrevistas y actrices las actuarían dentro del estilo que caracteriza a las últimas producciones de Coutinho: imágenes frontales en primer plano, con locución continua que realza la personalidad a través de la composición de la expresión en el rostro. La idea inicial de contraposición y mixtura entre las dos formas de actuar (personas comunes actuando en documentales y actores profesionales actuando como lo hacen en películas de ficción) evolucionó hacia variaciones más complejas. El director presenta a trece mujeres que actúan en el film según diversos modos de actuación frente a la cámara. Dentro de los parámetros de actuación que analizamos en este ensayo, podemos delimitar:

5. Como referencia de este estilo, podemos recordar la forma que Errol Morris consagró en *Vernon, Florida* (1981), con variables en películas como *The Thin Blue Line* (*A Tênuê Linha da Morte*) (1981).

a) Siete personas comunes (a las que designaré como personajes) expresando su afecto en entrevistas frontales,⁵ dentro de la forma de la *actuación-directa* según el tipo *actuación-afección*.

b) Tres actrices reconocidas (Marília Pêra, Fernanda Torres y Andréa Beltrão), rostros famosos en la televisión, el cine y el teatro brasileiro, interpretando tres entrevistas de estos siete personajes, según el modo *actuación-construida* de actores profesionales, también en entrevistas frontales.

c) Tres actrices poco conocidas (el público brasileiro no alcanza a distinguir las como actrices) que interpretan, según el modo *construido*, dos entrevistas de personajes que aparecen en cuerpo y habla en el film. Además de eso, hay un personaje (por lo tanto, un octavo personaje) cuya voz está interpretada por una de las tres actrices desconocidas, pero cuyo cuerpo no vemos.

Jogo de Cena nos remite, indirectamente, a cuatro modalidades de actuación, aunque interactúe con dos de ellas, cualesquiera sean: a) actuar la vida de otro, personaje real, al cual se tiene acceso viendo su cuerpo y oyendo su voz en un video previamente grabado; b) actuar de sí mismo, hablando de un acontecimiento sufrido por su propio cuerpo en el pasado. La tercera modalidad de actuación, (c) actuar un personaje ficticio, pasa a lo largo de la experiencia de las actrices del documental a pesar de permanecer constantemente como referencia en el horizonte. Hay una cuarta modalidad de actuación de la cual Coutinho siempre huyó, pero que ejerce su influencia en el film: (d) la representación, en el modo de *actuación-afección*, de una personalidad conocida socialmente y presente en el medio audiovisual. En ese caso, el cineasta explora el rostro conocido de la personalidad en primer plano, trabajando, de modo inédito, el afecto fisonómico en situación cotidiana. Coutinho niega esa modalidad y prefiere trabajar con rostros anónimos. Específicamente, en *Jogo de Cena*, explora la expresión de las actrices famosas, pero en una modalidad diferencial.

El trabajo con la imagen del rostro “personalidad estrella” (política o artística) es una tendencia muy en boga en el documental contemporáneo. Como ejemplo, podemos citar a Errol Morris en *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara* (2003). Ésta fue explorada inicialmente por directores que, en los años sesenta, filmaron bajo la influencia de la estilística del nuevo cine directo (*Don't Look Back* — Pennebacker, 1967 — o, en Brasil, *Bethânia Bem de Perto*, a propósito de un show — Bressane y Escorel, 1966 —). En *Meet Marlon Brando* (Maysles, 1965) o *Jane* (Drew, 1962), tenemos a la cámara de cine directo trabajando con la actuación-directa de actores (Marlon Brando y Jane Fonda) en un estilo enteramente distinto de aquel en el que actúan Marília Pêra, Fernanda Torres y Andréa Beltrão en *Jogo de Cena*. En la obra de Coutinho, el desafío para los actores es construir tipos a partir de personajes reales en el modo de *actuación-construida*. En *Meet Marlon Brando* o *Jane*, la gracia está en ver estrellas actuando para cámara, en el modo directo.

En *Jogo de Cena*, las entrevistas a las actrices y dos personajes son siempre frontales, con la cámara fija y la platea de un teatro al fondo. Con excepción de los rostros conocidos de las tres actrices-estrellas, el estatuto de quien habla no es distinguible en un primer momento. La narrativa no indica explícitamente quién es quién (en el film no hay letreros ni voz *over* para identificar), a pesar de que en el montaje se dan algunas pistas: dos entrevistas similares están

habladas por personas distintas o discursos que retoman hechos ya mencionados por otro cuerpo-personaje. También son utilizadas frases que caracterizan el estatuto de actriz de quien habla; en este último caso, una de las actrices desconocidas, Débora Almeida, termina la bella interpretación del personaje María Nilsa Gonçalves dos Santos con la frase “fue eso lo que ella dijo”, lo que revela el tipo de actuación hasta entonces oculto. No es más la migrante negra de Minas Gerais quien narra sus desventuras en la gran metrópoli paulista, sino una actriz ligada al movimiento negro carioca, con una trayectoria aún de poca expresión, que la interpreta. Otras superposiciones son producidas por las narrativas, algunas no esclarecidas o aclaradas tardíamente, como en el caso de Lana Guelero (figura ocasional de telenovelas), que interpreta el relato de vida de Claudiléa Cerqueira de Lemos, personaje que nos cuenta cómo enfrentó la pérdida de su hijo. Al oír el primer relato, tendemos a creer que Lana Guelero habla de su propia vida; la narrativa no hace nada para desentrañarlo. Cuando, al final del documental (se trata de la última entrevista), encontramos nuevamente la misma historia (aunque montada de modo distinto), progresivamente nos damos cuenta del logro, del estatuto “construido” de la primera interpretación y del estatuto “directo” del discurso real de Claudiléa, que ahora oímos. Retrospectivamente, se transforma la relación espectral ante las expresiones de Lana Guelero. Para el espectador no está claro cuál de las dos es la “verdadera” madre que perdió al hijo y cuál es la actriz. La composición narrativa oscila en un tono de “falso documental”, pero no es la implementación de este efecto lo que la guía. Se trata, antes, de un autor (Coutinho), en el límite del estilo que creó, explorando de modo manierista las paradojas de su obra.

En las entrevistas de los siete personajes que hablan efectivamente para la cámara en el film, estamos próximos al estilo desarrollado en la madurez por Eduardo Coutinho, principalmente a partir de *Santo Forte* (1999). Estilo marcado por la búsqueda de personalidades anónimas en el universo popular, pulidas posteriormente por la edición. Después de varios largos en esta línea (*Babilonia*, 2000/2000; *Edifício Master*, 2002; *Peões*, 2004 y *O Fim e o Princípio*, 2005), el director parece haber sentido el agotamiento de la forma; *Jogo de Cena* constituye el momento en el que vuelve sobre su obra y su estilo. Es un documental que cala hondo en el universo femenino al recoger ocho intensas entrevistas de vida y hacer que otras seis mujeres vuelvan sobre ellas en la forma de una “actuación”. El resultado del contrato vida/actuación es intenso. *Jogo de Cena* es, ante todo, un film cargado de emoción, con lágrimas constantes que componen expresiones de fuerte carga afectiva. Las actrices sienten que están encaramadas a un universo fuerte e interactúan activamente con él. Para las actrices estrellas, el juego de interpretación se disloca. La espesura del trabajo de construcción del personaje crece, toma forma propia y asusta.

Las producciones de Coutinho están centradas en dos factores para obtener el resultado que muestran: el pulido del material bruto durante la edición y el dispositivo montado para la realización de la entrevista. En sus últimos largos, el director repite un tipo de preparación de escena para realizar las entrevistas. *Jogo de Cena* es el resultado indirecto de ese trabajo. ¿Cómo se arma esa preparación? El punto diferencial está en que Coutinho no tiene contacto previo con los personajes, es decir, antes de las tomas del film. Todos los contactos que preparan el rodaje de las entrevistas están hechos por asistentes de dirección y por el equipo.; los asistentes filman a los futuros personajes en pruebas que le muestran a Coutinho, quien selecciona, entonces, a los escogidos. Los personajes sólo tienen contacto visual con el director el día del rodaje. En el caso de *Jogo de Cena*, para la selección de los personajes, Coutinho fue colocando anuncios en el diario con la leyenda: “si usted es mujer mayor de 18 años, residente en Río de Janeiro, tiene historias para contar y quiere participar de una selección para un film, llámenos. Llame a partir del 17 de abril (de 10 a 18 hs) para.....”. El primerísimo primer plano del film muestra en detalle este anuncio; de esta forma, se deja claro al espectador el dispositivo utilizado para la selección de los personajes.

Todos los contactos directos para elegir a los personajes del documental fueron hechos por auxiliares bajo la supervisión distante de Coutinho. Las tres actrices no profesionales ensayaron su actuación con asistentes, mientras que las actrices estrellas recibieron videos con las entrevistas de los personajes, completas o ya montadas, para ensayar en la casa. Con las estrellas no

hubo ningún tipo de dirección de actores por parte de Coutinho. Ellas trabajaron libremente (y solas) en la creación de su personaje; sólo recibieron la sugerencia de que no deberían “imitar” o “juzgar” en el momento de componer los tipos. Además del anuncio en el diario, también fueron seleccionados personajes y actores *amateurs* a través de contactos personales o fortuitos. Otro punto central para comprender la construcción de la escena es el hecho de que las tomas fueron concentradas en dos momentos distintos: la grabación con los personajes (mujeres comunes) tuvo lugar en junio de 2006 en el Teatro Glauce Rocha de Río de Janeiro, mientras que las grabaciones con los actores que interpretaron las entrevistas se realizaron tres meses después, en septiembre, en el mismo lugar. El esquema de grabar primero con los personajes y luego con los actores permitió la composición con *actuación-construida* de los actores al darles acceso a las imágenes-cámara del cuerpo, voz y expresión de los personajes. La composición de la actuación a partir de la imagen parlante de cuerpos (y no de la escritura del personaje) es una de las singularidades que envuelve las interpretaciones del film.

En los modos de actuación en *Jogo de Cena*, el hecho de trabajar directamente con la imagen del cuerpo, voz y rostro del personaje que representa parece haber desarmado a las actrices profesionales. La relación con el dispositivo montado para explotar la actuación ficcional fue variada. Marília Pêra, primera dama de la escena brasilera, se mantuvo altiva y optó por una interpretación minimalista como estrategia para salir ileso del desafío. Su personaje (Sarita Brumer) desborda intensidad por los poros, lo que ciertamente dificultó la composición. Pêra actúa con el freno de mano puesto y expresiones contenidas que, sin embargo, mantienen la esencia del tipo que está representando a través de la composición de rasgos y expresiones clave. La distancia fría muestra profesionalismo y el resultado, si bien no deslumbra, tampoco compromete. Andréa Beltrão prefiere apegarse a la expresión del personaje e intenta seguir el desarrollo fisonómico de su tipo (Gisele Alves Moura) como si estuviera trotando a su lado, como si fuera posible tocar la flauta encima de la serpiente. Gisele es un personaje más contenido que Sarita, pero con un mirar intenso que raya lo esquizofrénico. Beltrão está lejos de reproducir la intensidad contenida del personaje, próxima al delirio frío. El contraste muestra un trabajo de interpretación aplicado, pero superficial.

Fernanda Torres, actriz que naturalmente busca la intensidad, no podría dejar pasar por alto el reto. Alcanza el embate con el cuerpo del personaje, quiere enfrentarlo directamente y acaba pagando caro. Su personaje (Aleta Gomes Vieira) es también del tipo contenido, cuenta una historia de embarazo precoz que le impidió disfrutar de la vida como deseaba. Aleta tiene una mirada poderosa que parece perforar la cámara, pero sus expresiones, en sí mismas, cambian poco durante la entrevista. Fernanda siente el desafío que significa crear un personaje a partir de cuerpo y voz reales, y parte hacia el lance medio a ciegas. El combate parece ser desigual y, a mitad de camino, se da cuenta de que no está yendo hacia ningún lugar. Efectivamente, cómo reproducir, a través de uno, el cuerpo y la expresión natural de otro, aunque estén modalizados por la presencia de la cámara en la forma de *actuación directa*. La actriz siente que está en territorio desconocido y que su esfuerzo (que claramente existe) está siendo en vano. En determinado momento, entrega los tantos, se vuelve para Coutinho y comienza a hablar de la propia dificultad que está teniendo para actuar con la modalidad propuesta. Posteriormente, Fernanda aún intenta retomar la actuación de la vida de Aleta, pero los resultados son siempre anodinos y poco elaborados, alejados del trabajo denso de actriz que posee. En determinado momento, siguiendo la sugerencia del director, no explicitada para el espectador, comienza a narrar un episodio de su vida personal, aparentemente mezclado con algo que oyó o vivió (Andréa Beltrão, en un breve fragmento, también interpreta su vida y a sí misma en el film). El tono cambia y reencontramos a la Fernanda que conocemos. Se siente que se sacó un peso de la espalda. Vuelve a tener firmeza como actriz. Está a gusto, con total dominio de sí y de la actuación que lleva adelante. Los gestos alcanzan la velocidad cotidiana al seguir la experiencia de vida (propia) que experimenta.

Las actrices *amateurs* en *Jogo de Cena* aparentemente tienen mayor facilidad para enfrentar el desafío de la *actuación-construida* de personajes reales. Estas intérpretes contaron con algún auxilio de la producción de la película para trabajar el material (entrevistas grabadas) provisto

para la composición de los tipos y penetran con tal intensidad en la piel de los personajes que es difícil, para el espectador, distinguirlos. No tienen la forma fisonómica ya cristalizada de las estrellas, que inmediatamente provocan un patrón de recepción próximo a la *actuación construida* ficcional. Con las actrices *amateurs*, incluso retrospectivamente (ya que, en un primer momento, la narrativa nos lleva a creer que estamos ante un personaje actuando directamente), se advierte que están a gusto interpretando un personaje real. No tienen la experiencia ni el talento de las estrellas pero, extrañamente, en este tipo de propuesta resultan nítidamente mejor en el trabajo de interpretación. Se dirigen con facilidad hacia el núcleo de expresión de la personalidad del personaje real por un camino directo que las estrellas, oscilando, no consiguen vislumbrar.

De las tres actrices *amateurs* que actúan personajes, Mary Sheila (que abre el documental), es la menos cómoda. Actúa la vida de Jackie Brown, su compañera en el grupo teatral “Nós do Morro”, que aparece posteriormente en el film realizando su entrevista. Parece estar muy cerca del personaje y esa proximidad le impide estar a gusto para componerlo. La interpretación es rígida; la acción de expresarse pide comprensión al espectador para el desafío que ambas encarnan, con el cual debe solidarizarse. Débora Almeida entra con firmeza en el personaje de María Nilza Gonçalves dos Santos. Actúa naturalmente, de modo que tenemos la impresión de que siempre habitó esa piel. Sin embargo, es actriz y su actuación, en la proximidad, es magnífica. Podemos decir lo mismo de Lana Guelero, con la diferencia de que la distancia es un poco mayor; su interpretación tiene la frialdad necesaria para incorporar el drama de la muerte de un hijo del modo contenido en que es narrado por el personaje Claudiléa Cerqueira de Lemos. Lana es actriz *amateur*, actúa como extra en novelas, pero crece en el papel y nos entrega la actuación impecable de un personaje denso. Si su personaje estuviera compuesto en una obra de teatro y su trabajo fuera el de actriz, habría logrado una consagración conmovedora en términos de actuación.

Los ocho personajes de la obra están compuestos a partir de las personalidades de mujeres anónimas, populares y de clase media. Todas poseen tipos de personalidad fuerte, dentro del estilo que Eduardo Coutinho descubrió y consolidó en los años dos mil, y a través del cual ya nos presentó otros personajes memorables. Gisele Alves Moura y Aleta Gomes Vieira (ambos personajes interpretados posteriormente por las actrices estrellas Andréa Beltrão y Fernanda Torres) desarrollan un tipo contenido, con mirada fuerte y profunda. Coutinho debe haber establecido alguna relación entre el tipo semejante que poseen y el campo de actuación de las actrices profesionales. Sarita Houli Brumer y María de Fátima Barbosa transmiten una personalidad más abierta, lo que pone de relieve su extroversión en las entrevistas; Sarita incluso pide volver para completar la entrevista con una canción y recibe el reconocimiento de cerrar el film cantando una canción infantil con la voz de Marília Pêra (que la interpreta) en el fondo, en off. Sarita y María de Fátima poseen tipos marcados y saben hacer valer su historia de vida personal a través de la expresión de la personalidad mediante gestos y fisonomía. Claudiléa Cerqueira de Lemos es introvertida, contenida, posee un tipo más depresivo, con una mirada calma y receptiva. En los momentos álgidos de su entrevista, cuando habla de la pérdida de su hijo y de la deuda que Dios tiene con ella, sabe mostrarse afirmativa y segura. De María Nilza Gonçalves dos Santos no vemos el cuerpo ni tampoco su discurso. Ella aparece en los extras del DVD, pero no compone la narrativa fílmica en sentido estricto. Su historia de vida está narrada en el documental a través de la exquisita interpretación de Débora Almeida. La actriz se siente complemente a gusto con el papel y consigue incorporar el tono desenfadado del personaje en el relato impagable de la “pisada del gallo” con un cobrador de ómnibus, el día que llega a São Paulo, con el que concibe involuntariamente a su hija.

En esos personajes está verdaderamente la carne del film, el material humano que las actrices potencian en diferentes direcciones y, sobre el cual, película y espectadores se rinden. *Jogo de Cena* es, ante todo, una película de mujeres. Un trabajo que representa los rasgos de personalidad fuerte de la mujer brasilera, templados por la cuestión estilística que forma el “juego de escena”. A través del catalizador “personaje”, se nos relatan pequeños dramas cotidianos y grandes encrucijadas de vida que tocan hondo en el alma femenina. Ciertamente, los perso-

najes fueron seleccionados (ochenta y tres entrevistas fueron inicialmente grabadas a partir del anuncio del periódico) y el documental no se propuso mostrar un cuadro estadístico de la situación de la mujer en Brasil. Sin embargo, la forma de exposición que construye compone un mosaico significativo.

Jogo de Cena es un film de entrevistas y personajes que apunta a un momento de crisis del propio estilo que encarna. El diseño de dos tipos, en un formato caro a Coutinho, está modulado por una especie de manierismo, momento en que procedimientos cristalizados se vuelven sobre sí mismos y avanzan a su conclusión. Al documental no le basta descubrir personajes, tipos humanos en ciudadanos comunes, e inmortalizarlos. Coutinho va más lejos, siente la necesidad de tensionar sus estrategias y el dispositivo montado; el director profundiza el otro lado de la moneda que atrae de sobremanera la conciencia contemporánea. Los personajes-personalidades que el documental presenta al espectador, como descubiertos al azar, están al borde de ser construcciones libres del propio director. El ojo del torbellino de la personalidad, que parece surgir de la nada, está, en *Jogo de Cena*, canalizado por el dispositivo que prepara la toma, mecanismo que da substancia al habla extraída por la entrevista para, después, ser pulida por el montaje durante la edición.

Jogo de Cena satisface la buena conciencia contemporánea al decir que hay trabajo y construcción en la espontaneidad de los personajes que, en los últimos diez años, vienen estallando en las obras de Coutinho. Ese es el núcleo sobre el cual se construye la ética actual del documental y Coutinho pone las cosas en su lugar; de esta forma, muestra su sintonía con la demanda. Dentro del estilo que Coutinho desarrolló, el momento reflexivo ocurre cuando la *actuación-directa* es deconstruida y se superpone, en una mezcla, a diversas modalidades de *actuación-construida*. La *actuación-directa*, en el modo que predomina en sus obras a partir de Santo Forte, ahora se integra a formas extremas de *actuación-construida*, ya más allá del campo documental. El trabajo con la *actuación construida* de actrices-estrellas, cosa extraña en la historia del documental, está realizado por un director que posee una larga carrera autorial en el campo. Tal vez no sea el único en enfrentar el desafío de trabajar con estrellas en documentales; sin embargo, Coutinho es, ciertamente, una excepción en esta cuestión. Los directores de documentales no saben, ni se interesan, en trabajar con estrellas aunque los documentales hayan, a lo largo de su historia, lidiado ampliamente con actores *amateurs* o personas comunes actuando personajes que no son ellos mismos.

En este ensayo, propusimos un método analítico para la narrativa documentalista, centrado en la relación entre el sujeto que sostiene la cámara en la toma y el mundo que a él se le ofrece, de tal forma que se abre al espectador a través de su cuerpo (sujeto-de-la-cámara). Denominamos actuación a esa relación entre el mundo (con sus personas actuando) y el sujeto-de-la-cámara. La *mise-en-scène* designa el modo por el cual la actuación se dispone en la toma teniendo en cuenta los diversos aspectos materiales que componen la escena en la que se inserta y su futura disposición narrativa (en planos). En este sentido, considerando la historia del documental (narrativa con imágenes y sonidos formada predominantemente a través de tomas), podemos advertir dos variantes estructurales de la acción de las personas en la toma. Denominamos a estas variantes *actuación-construida* cuando la acción para la cámara está planeada o dirigida con anterioridad por parte del sujeto-de-la-cámara y *actuación-directa* cuando la acción para la cámara está libre en el mundo, es decir, aconteciendo sin la manipulación directa del sujeto-de-la-cámara. Esta última, además, puede diferenciarse en *acción*, como movimiento, o en *afección* en tanto *expresión* del sujeto que se ofrece a la cámara en la toma. De esta manera, intentamos distinguir modalidades por las cuales el sujeto-de-la-cámara puede orientar o manipular la acción en la toma, en particular en la obra de los documentalistas João Salles y Eduardo Coutinho.

BIBLIOGRAFÍA

- AITKEN, I. (2006). *Realist Film Theory and Cinema. The nineteenth-century lukácsian and intuitionist realist traditions*. Manchester: Manchester University Press.
- AUMONT, J. (2006). *Le Cinéma et la Mise-en-scène*. Paris: Armand Colin.
- BORDWELL, D. (2005). *Figuras Traçadas na Luz*. Campinas: Papirus.
- CAVALCANTI, A. (1957). *Filme e Realidade*. Rio de Janeiro: Editora Casa do Estudante.
- LINS, C. (2004). *O Documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, cinema e video*. Rio de Janeiro: Zahar.
- MERLEAU-PONTY, M. (1945). *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard.
- MOURLET, M. (2008). *Sur un Art Ignoré. La mise-en-scène comme langage*. Paris: Ramsay.
- NICHOLS, B. (1991). *Representing Reality. Issues and concepts in documentary*. Indianapolis: Indiana University Press.
- _____ (2005). *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus.
- PESSOA RAMOS, F. (2004). A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. En Pessoa Ramos, F. (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Ed. Senac.
- _____ (2012). *A Imagem-Câmera*. Campinas: Papirus.
- RICOEUR, P. (1994). *Tempo e Narrativa*. Papirus: Campinas.
- SOBCHACK, V. (1992). *The Address of the Eye. A phenomenology of film experience*. Princeton: Princeton University Press.
- _____ (2004). Inscrevendo o Espaço Ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. En Pessoa Ramos, F. (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Ed. Senac.
- _____ (2004a). *Carnal Thoughts. Embodiment and moving image culture*. Berkeley: University of California Press.
- STANISLAVSKI, C. (2011). *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

FILMOGRAFÍA

- América* (1989). Joao Moreira Salles.
- Babilonia* (2000/2000). Eduardo Coutinho.
- Bethânia Bem de Perto, a propósito de un show* (1966). Júlio Bressane, Eduardo Escorel.
- Caixeiro Viajante* (1968). David Maysles y Albert Maysles.
- Culloden* (1964). Peter Watkins.
- Dois Poemas* (1992). Joao Moreira Salles.
- Don't Look Back* (1967). D.A. Pennebacker.
- Edifício Master* (2002). Eduardo Coutinho.
- Entreatos* (2004). João Moreira Salles.
- Estamira* (2005). Marcos Prado.

Futebol (1998). Joao Moreira Salles.
Grey Gardens (2009). Michael Sucsy.
Harlan County (1976). Barbara Kopple.
Jane (1962). Robert Drew.
Jogo de Cena (2007). Eduardo Coutinho.
La Commune (1871). Peter Watkins.
Meet Marlon Brando (1965). David Maysles y Albert Maysles.
Nanook o esquimó (1922). Robert Flaherty
Nelson Freire (2002). Joao Moreira Salles.
Night Mail (1936). Harry Watt y Basil Wright.
Notícias de una Guerra Particular (1998). Joao Moreira Salles.
O Fim e o Princípio (2005). Eduardo Coutinho.
O Homem de Aran (1934). Robert Flaherty.
Peões (2004). Eduardo Coutinho.
Poesia é una ou duas linhas (1989). Joao Moreira Salles.
Primary (1960). Robert Drew
Ryan (2004). Chris Landreth.
Santiago (2005). Joao Moreira Salles.
Santo Forte (1999). Eduardo Coutinho.
Tarnation (2003). Jonathan Caouette.
The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara (2003). Errol Morris.
The Thin Blue Line (A Tênuê Linha da Morte) (1988). Errol Morris.
The War Game (1965). Peter Watkins.
Vals con Bashir (2008). Ari Folman
Vernon, Florida (1981). Errol Morris .
Walking with Beasts (2001). Chloe Leland (producer).
Walking With Dinosaurs (1999). Andrew Wilks (creador).

Fernão Pessoa Ramos

Es Profesor Titular en el Departamento de Cine del Instituto de Artes de UNICAMP (Universidad Estadual de Campinas). Fue fundador de SOCINE (Sociedad Brasileña de Estudios de Cine), la que presidió entre 1996 y 2001. Se desempeñó como profesor visitante en el Departamento de Cine y Audiovisual de la Universidad de París III/Sorbonne Nouvelle.

Entre sus libros, se encuentran *A Imagem-Câmera* (Papyrus, 2012), *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (Senac, 3ra ed. 2012), en coautoría con Luiz Felipe Miranda, *Mas Afinal...o que é mesmo documentário?* (Senac, 2008) y *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite* (Brasiliense, 1987). Es también autor y coordinador de *História do Cinema Brasileiro* (ArtEditora, 1987) y de *Teoria Contemporânea do Cinema* (vols. I y II) (Senac, 2005).

Cecilia Dell'Aringa

Es Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente, se desempeña como docente de Lengua y Literatura en el nivel medio, y de Cine y narrativa en el Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes (Universidad Nacional de Córdoba). Se encuentra cursando la Maestría en Comunicación y Cultura en el Centro de Estudios Avanzados de la misma universidad.