

# LOS LÍMITES DEL RELATO. GUERRAS POR LA REPRESENTACIÓN EN TORNO A LA MARGINALIDAD AVANZADA

Debate o discusión en Teoría Social – Análisis de Datos

GT-32 - Grupo de trabajo - Sociología del Arte y la Cultura

Matías Romani

## RESUMEN

El secuestro del ómnibus 174 puede leerse en distintos formatos y en múltiples dimensiones. Como artefacto periodístico retrata un momento clave del capitalismo neoliberal, cuando se produce la redefinición del poder mediático y el viraje represivo sobre las fracciones inferiores de la clase trabajadora. La comparación entre la imagen televisiva y la representación documental permite esclarecer por qué las diferencias formales pueden traducirse en el registro ideológico como estereotipos opuestos. Esta diferencia entre los modos de representación no puede resolverse en su totalidad por las marcas de la subjetividad individual ni por diferencias de la veracidad ética. El mensaje dirigido desde la pantalla del ómnibus desnuda la violencia del poder comunicacional en un atentado al principio de separación contra la piedra angular de la sociedad del espectáculo.

**PALABRAS CLAVES:** Sociedad del espectáculo; imagen documental; medios de comunicación; marginalidad avanzada.

## 1. LA LÍNEA 174

Cada sociedad contiene una cifra representativa de violencia que sirve de expresión a las múltiples dimensiones del conflicto social. Los antagonismos de clase, la subordinación de grupos de edad, las relaciones de género y las diferencias étnicas coexisten como instancias superpuestas dentro de la amalgama de una nueva pobreza estructural. No hay más que diferenciar la trama de las múltiples determinaciones materiales para reconstruir el sentido oculto de una violencia que parece ciega e irracional. Los arrebatos de bienes, la destrucción de la propiedad pública, los saqueos comerciales o las peleas suburbanas describen un itinerario específico de la violencia que funciona como una línea de demarcación para los contornos del pauperismo. Desde Londres a París, de San Pablo a Lagos o del D.F. a Buenos Aires emerge una misma geografía de la desposesión. Los desordenes sociales que protagonizan los jóvenes hastiados de la privación material y la brutalidad policial demuestran que el combustible ya no se encuentra almacenado en algún rincón de la periferia, sino que circula como material inflamable entre las principales ciudades del capitalismo global.

Los estallidos sociales de la población sobrante se multiplican alrededor del mundo. Tras la derrota política de la clase obrera organizada, la implementación de un programa de reformas neoliberales ha conducido a una dislocación y fragmentación social sin precedentes. El desempleo crónico cercano a la desproletarización masiva, la desertificación institucional en los barrios segregados y el estigma social que producen los mass media son los mecanismos de una violencia sistémica que configura una nueva fisonomía de la miseria. La marginalidad avanzada (Wacquant, 2007) engloba a las fracciones inferiores de la clase obrera con algún grado de subalternidad étnica que habitan en los enclaves

urbanos de pobreza estructural. A diferencia de la marginalidad clásica cuyo volumen guardaba relación con el ciclo económico y los vaivenes del mercado de trabajo, la sobrepoblación actual se ha consolidado en torno a la privación y segregación material permanente. El nuevo régimen visual no proclama el ostracismo generalizado, a lo sumo lo incorpora a la pantalla cuando algún acontecimiento policial despierta la atención de la audiencia.

Esta configuración histórica quedó definitivamente plasmada en el Jardim Botânico de Río de Janeiro en la jornada del 12 de junio del año 2000. Lo que comenzó como un intento de robo de un ómnibus urbano, rápidamente interceptado por la policía, derivó en un secuestro de once personas y en la intervención del batallón de operaciones policiales especiales (BOPE). Durante el transcurso de las cuatro horas de negociación, treinta y cinco millones de personas siguieron los detalles de la cobertura mediática. Las cámaras de televisión en el lugar del hecho se convirtieron en una pieza clave de la negociación policial. La transmisión en vivo garantizaba la salvaguarda de los derechos civiles al tiempo que retardaba la liberación de los rehenes. ¿Qué sucedería con el joven protagonista del secuestro cuando se apagaran las cámaras? ¿Qué posibilidades de rescate quedarían una vez agotada la difusión de las imágenes? La liberación fallida por el accionar de la policía y el estallido instantáneo de la multitud precipitaron el tumulto que terminó con la muerte de un rehén. Unos minutos más tarde, Sandro Rosa do Nascimento cumplía como muchos un férreo destino de clase, moría asfixiado dentro de un patrullero policial.

El secuestro del ómnibus 174 puede leerse en distintos formatos y en múltiples dimensiones. Como artefacto periodístico retrata un momento clave del capitalismo neoliberal, cuando se produce la redefinición del poder mediático y el viraje represivo sobre las fracciones inferiores de la clase trabajadora. Hasta el punto que las imágenes del secuestro y la exposición pública del accionar policial fueron utilizadas como material de archivo para la realización del documental *Ônibus 174* (2002). El trabajo de José Padilha y Felipe Lacerda explora la singularidad del acontecimiento (De Brito e Mello) a través de la reconstrucción biográfica del protagonista. Como pieza cinematográfica descubre una línea ininterrumpida de violencia que une los fragmentos aislados de la vida de Sandro en el desenlace posterior. El asesinato de su madre a los seis años de edad y la masacre policial de la plaza Candelaria son marcas lejanas que irrumpen en la escena final del Jardim Botânico con un efecto de actualización. A contrapelo de la versión periodística, la mirada cinematográfica intenta reconsiderar el secuestro y la toma de rehenes como una reacción infra política ante una violencia anterior.

Este trabajo presenta como punto de partida el secuestro en la línea 174. No sólo por la trascendencia internacional del caso y la multiplicidad de dimensiones que encierra, sino también como una muestra de que toda situación es susceptible de ser hendida en su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación (Rancière, 2011). La prueba más fehaciente es que la historia del secuestro ha pasado por diferentes regímenes audiovisuales con el mismo efecto de impresión. A la cobertura periodística le siguió el trabajo documental y recientemente, su desembarco en la ficción; primero como inspiración para la telenovela de Agnaldo Silva, *Duas Caras* (2007) y con el film *Última Parada 174* (2008) de Bruno Barreto. Las cuatro estructuras narrativas contienen diferencias ideológicas importantes aún cuando se enmarcan dentro de una tendencia general que avanza hacia la indeterminación entre la producción cinematográfica y la televisiva. Esta suerte de hibridismo estético (Castro Coimbra, Assunção Bião, Ribeiro Alves, & Souto Alves, 2008) se encuentra explícitamente planteado en el documental de José Padilha, *Ônibus 174* (2002) donde el material de archivo periodístico se superpone con imágenes provenientes de las cámaras de seguridad vial.

El presente trabajo se inicia con la comparación entre la imagen televisiva y la representación documental para esclarecer por qué las diferencias formales pueden traducirse en el registro ideológico como estereotipos opuestos. Donde la mirada periodística condena al secuestrador en tanto bandido, la producción documental lo rescata en cuanto víctima. Esta diferencia entre los modos de representación no puede resolverse en su totalidad por las marcas de la subjetividad individual ni por diferencias

exclusivas de la propia veracidad ética. Por lo que se intentará superar cualquier forma de maniqueísmo a partir del desarrollo de las determinaciones materiales que subyacen a la producción de la imagen. Por otro lado, resulta interesante el corte que introduce Sandro durante los momentos críticos de la negociación policial. El enredo de las cámaras en la performance del secuestrador demuestra la posibilidad de una crítica radical que sirve para cuestionar la distinción establecida entre realidad y ficción. El mensaje dirigido desde la pantalla del ómnibus desnuda la violencia simbólica del poder comunicacional. Como si ese atentado al principio de separación impactara contra la piedra angular de la sociedad del espectáculo.

## 2. LA VIOLENCIA COMO ESPECTÁCULO

No resulta del todo extraño que la empresa de transporte haya modificado el número de la línea 174 por razones comerciales. Mucho más cuando las imágenes del secuestro se repetían sin cesar por las cadenas de noticias de todas partes del mundo y la cobertura mediática reproducía una y otra vez el inventario de la mayoría de los estereotipos de la marginalidad avanzada. La ecuación joven, negro y pobre igual a delincuente, queda instalada en el lenguaje televisivo en una operación ideológica que reduce las determinaciones sociales del secuestro a la pura mecánica policial. El sesgo informativo de la transmisión criminaliza la pobreza al tiempo que promueve la concentración de público en el lugar del hecho como apoyo a las demandas crecientes de contención penal. Desde el primer momento, los medios prepararon la puesta en escena: el ómnibus atravesado en mitad de la calle aumentaba el espectáculo periodístico de la transmisión. Al intentar decodificar el triángulo discursivo entre el secuestrador, la policía y los rehenes, la presencia de las cámaras no hace más que desvirtuar los carriles normales de la negociación hasta transformar un simple delito menor en un espectacular secuestro televisado en cadena nacional.

Cualquier toma de rehenes a plena luz del día resulta un material obligado desde el punto de vista periodístico. Mucho más para las máquinas de información (Lash, 2005) que operan en tiempo real y sin interrupción. La radio y la televisión tratan cada vez más, de organizar los diferentes acontecimientos mediáticos con el objetivo de alcanzar el máximo impacto comunicativo en la menor cantidad de tiempo. Como toda información pierde valor en el instante mismo de ser transmitida, la argumentación lógica y los detalles visuales pasan a segundo plano frente a la inmediatez del acontecimiento. No es casual que la difusión de las noticias policiales en el capitalismo tardío se encuentre organizada bajo la forma del sensacionalismo. Cuando se trata el mismo contenido informativo en varias emisoras la diferencia en la cobertura sólo puede establecerse en el registro de la estética periodística (Marshall, 2007). Por ende, la distorsión de los hechos no deriva del carácter presente de la información ni de su dispersión caótica, sino de la misma organización capitalista que necesita crear una imagen mercantil adecuada para la producción de la audiencia. Como la publicidad en la sociedad de consumo, la estetización de la violencia es la marca registrada de la mercancía periodística.

El ómnibus detenido en el centro de la pantalla y rodeado por el movimiento de las fuerzas especiales conforma una imagen donde lo imprevisible del acontecimiento parece desplazar a cualquier intencionalidad proyectada. En la transmisión televisiva no hay tiempo para sutilezas ni argumentaciones profundas. La realidad se impone de una manera inmediata y brutal en un presente puro de aquí y ahora. Sin embargo, la tensión natural del secuestro y la incertidumbre del desenlace en vivo no eliminan por completo la operación mediática que consiste en realizar una abstracción estética del acontecimiento. Donde lo que importa no es tanto el contenido de la información como su adaptación a la sensibilidad masiva. Para los treinta y cinco millones de espectadores (De Brito e Mello) que siguen las vicisitudes del ómnibus en la pantalla chica no se trata de una mayor o menor afinidad ideológica sino de la aceptación en bloque de la estética periodística. Cuanto más penetre la

pura facticidad en el interior de la imagen, más rápido la televisión convertirá la violencia del acontecimiento en un rentable número de audiencia. La noticia como mercancía ha encontrado en la estética publicitaria un espejo donde mirarse.

Este desplazamiento del lenguaje periodístico aproxima la resolución dramática del secuestro con la disposición del espectáculo organizado. Ambos comparten la masividad del público reunido frente a la pantalla pero también, la mirada atenta y distendida que despierta el acontecimiento. El consumidor de noticias se comporta como con cualquier otra mercancía mediante una suspensión voluntaria del descreimiento (Sennett, 2007). Esta operación, que excluye por supuesto a los bienes de capital, consiste en una forma de atención específica en el mundo de la vida que implica la puesta entre paréntesis de la duda. Como la transmisión en vivo se encuentra inmersa en la actitud natural sólo puede despertar una lectura irreflexiva que permanece anclada en la evidencia inerte de lo real. El déficit crónico de la crítica a la información es mucho menos producto de la manipulación deliberada de las corporaciones mediáticas que del carácter fragmentario de la noticia como mercancía. En la atención disipada del consumidor se filtra la relación de dependencia con el principio de realidad.

Tampoco es cuestión de negar la función que cumplen los medios de comunicación para las diferentes fracciones de la clase dominante en la reproducción social. De dicha representación deriva la segunda fuente de distorsión informativa: el uso del procedimiento ideológico por excelencia de tomar pars pro toto, la parte por el todo. En el lenguaje mediático Sandro do Nascimento pierde sus determinaciones histórico-sociales al tiempo que ingresa en el registro unívoco de la delincuencia. La descripción de un periódico carioca es representativa de este desplazamiento: “un hombre alto, negro, visiblemente drogado que se identifica como Sergio y dice estar poseído” (Jornal do Brasil, 2000). El nombre equívoco en el inicio de la negociación deja un espacio vacío para que se instale un repertorio singular de equivalencias. Sandro es interpelado como bandido, asaltante y secuestrador, portador de un estigma social que contiene todos los atributos execrables de los sectores populares. El uso extensivo de los atributos anómicos de la minoría a la totalidad del grupo social convierte a la descripción ideológica en una operación mediática de endurecimiento penal. Detrás de la escalada sensacionalista de la primera plana, se asoma el mito oculto de la underclass desposeída (Wacquant, 2007).

El dispositivo periodístico que instalan los medios masivos de comunicación procura demonizar a las fracciones inferiores de la clase trabajadora como la principal responsable de la corriente de inseguridad. Ya sea por la explotación de los prejuicios ordinarios del sentido común o detrás de una cierta propensión hacia la estetización de la violencia, la representación mediática de la underclass tiende a involucrar a los sectores vulnerables en una extensa gama de delitos mediante la identificación de la pobreza urbana con peligrosidad social. La reconfiguración ideológica de la inseguridad hacia finales de la década de 1990 no sólo se refleja en la línea editorial de la prensa escrita sino también en el registro televisivo con la aparición del reality show como docudrama policial (Boito, 2009). Ambos formatos han contribuido a difundir una imagen caótica e ingobernable de las clases “peligrosas” que pudo ser plasmada por la prensa carioca en la primera plana del 13 de junio del año 2000 con la descripción “Incompetência e morte” (Jornal do Brasil, 2000). Lo que se desprende del titular en cuestión es la diferencia de valor en la muerte de las víctimas donde la obligación de hacer vivir y hacer morir queda alterada por la incompetencia de las fuerzas de seguridad. Geisa debía vivir pero un disparo equivocado precipitó su muerte. Sandro debía morir a la vista de todos, no en la oscura cabina de un patrullero policial.

El compacto digital (Sequestro do ônibus 174 - Matéria Completa) donde se compilan las imágenes del Jornal Nacional, Jornal da Globo, RJTV 1ª edição y Fantástico confirma la reproducción de los estereotipos de la prensa escrita en la cobertura televisiva. Con el agravante que el soporte audiovisual es mucho más permeable a la transformación del acontecimiento en espectáculo por medio de los diferentes procedimientos de edición como los que se utilizan en la recreación del caso. No obstante, la

mayor parte del material en bruto presenta un encuadre en primer plano que refuerza las relaciones internas del campo, donde el éxito de la comunicación se paga con la identificación completa dentro de la mirada despótica del poder. “Es probable que en lo sucesivo no se conozcan más que operaciones de policía y en el rodaje de un hecho las cámaras no estarán ya en manos de delincuentes sino de las fuerzas del orden” (Debray, 1994). Al clausurar el punto de vista del secuestrador, la máquina visual produce un tipo de mirada que reacciona frente a las determinaciones sociales detrás del culto de la elección individual. La emergencia de cualquier índice de singularidad (Guattari & Rolnik, 2006) queda aprisionado dentro los modos dominantes de subjetivación.

Sin embargo la conjunción del régimen visual con las nuevas tecnologías de control no permite explicar por qué las máquinas de información fallaron al interpretar la economía expresiva de Sandro durante la negociación policial. Es probable que el fracaso de la imagen televisiva se deba a la imposibilidad de captar la performance del secuestrador y descifrar la puesta en escena al interior del ómnibus. Aún cuando la búsqueda del detalle se utilice como un medio para aumentar el efecto de realidad, muchas veces apenas consigue discernir en el torrente de amenazas, los pliegues de una representación. Cuando los signos ya no refieren de manera directa a ningún sustrato referencial, se vuelve imposible aislar dentro del flujo informativo el proceso de simulación (Baudrillard, 1978). La actuación de Sandro frente a las cámaras no se funda en el ocultamiento de lo real, sino la exhibición deliberada del engaño como una forma de desenmascarar el montaje del poder informacional. El mismo que transforma la violencia en mercancía, queda atrapado en la absoluta impotencia frente a un delito simulado.

### **3. LA TRAMPA DE LA INVISIBILIDAD**

Los acontecimientos son tiempos fuertes que construyen memorias fuertes (Candau, 2001). Aun cuando permanezcan durante largo tiempo en el recuerdo y su evocación apenas pueda rescatarlos del olvido. El secuestro en la línea 174 se presenta como una excepción a la regla debido a que despierta una atención audiovisual que lo transforma en un caso paradigmático de retorno de lo reprimido. La importancia de un documental como *Ônibus 174* (2002) se debe a la necesidad de pensar el sentido de la violencia en las sociedades del capitalismo tardío. No sólo la que se despliega con la toma de rehenes a plena luz del día, sino otra mucho más sutil y silenciosa que expulsa a los niños de los hogares y los obliga a cruzar la ciudad en busca de dinero. La vida de Sandro es una más de las tantas historias de la marginalidad avanzada donde la tragedia familiar y la supervivencia delictual describen el itinerario de una violencia desde arriba (Wacquant, 2007) producto de la connivencia política, mediática y policial. En la imagen televisada del Jardim Botânico, se refracta la figura equívoca de la exclusión social.

El problema de la imagen televisiva es que no puede captar en tiempo real la dimensión de la violencia ejercida desde arriba. No sólo por las afinidades ideológicas de la industria de la información sino porque además, la cámara fija define un punto de vista único y frontal (Deleuze, 1984) por lo que gran parte de lo que sucede dentro del ómnibus se sustrae a la mirada del espectador. El documental de José Padilha busca incorporar una nueva perspectiva en relación al secuestro. Aunque con una mirada que no termina por definirse entre dos modalidades distintas de violencia. La aparición de la marginalidad avanzada en Río de Janeiro durante la década de 1990 y las diferentes maneras en que se construye la representación de dicho mundo (Weinrichter, 2004). Si la primera opción conducía el documental hacia el terreno de las transformaciones del capitalismo global, la segunda llevaba implícita una crítica ideológica de los medios de comunicación. La ausencia de una distinción clara entre la violencia material y simbólica es la razón principal por la que el film *Ônibus 174* invierta los estereotipos mediáticos montando una estética televisiva en clave de thriller policial.

El documental recupera la historia de Sandro en paralelo a las imágenes transmitidas por televisión. Una primera línea argumentativa recorre los principales episodios de violencia en la vida del

protagonista hasta el inicio del secuestro en el Jardim Botânico. La recuperación del pasado inmediato en formato periodístico se basa en una serie de entrevistas a especialistas y testimonios de primera mano. El objetivo de Padilha es contrastar la historia oculta de Sandro con la sobrexposición del secuestro en la pantalla. El material de archivo de los diarios y la televisión sirve para desplegar una segunda línea narrativa que va desde la imagen fija del ómnibus en la cámara de seguridad hasta la muerte por asfixia en el patrullero policial. El cruce entre la historia del secuestro con la vida trágica del protagonista produce un efecto de demostración sobre cómo los niños de la calle se transforman en individuos violentos; de la misma manera que el contrapunto audiovisual, entre el relato cinematográfico y el material informativo, señala como responsables a los medios de comunicación y a las fuerzas de seguridad por el asesinato de Sandro y de la joven Geisa. Al concebir el documental como una guerra por la representación (Castro Coimbra, Assunção Bião, Ribeiro Alves, & Souto Alves, 2008), la discusión mediática tiende a eclipsar a la crítica política.

La cifra de imágenes heterogéneas no suprime la inclinación del film a reducir las representaciones visuales a la mera oposición entre el relato y la información. Los dos niveles narrativos coexisten superpuestos, en una disputa por la verdad, con temporalidades y texturas diferentes. Mientras la información debe ser plausible, verosímil y verificable (Sibila, 2008), el relato extrae su fuerza, de una realidad mucho más profunda. No se trata de una presentación superficial del acontecimiento sino de la transformación de los materiales históricos a través de una narrativa dramática consistente (Muanis, 2007). Esto explica el empleo de recursos técnicos provenientes del lenguaje de ficción como el montaje musical, el flashback informativo o la voz en off. Pero la novedad principal radica en la emergencia de un meganarrador que organiza una secuencia de presentación, reconstrucción y explicación de los acontecimientos. Por ende, el relato funciona como un dispositivo de producción de verdad, donde cualquier operación de asalto a la realidad, depende del poder de persuasión y de la empatía del espectador con la historia.

La apertura de *Ônibus 174* comienza con una toma aérea de Río de Janeiro. Una cámara sobrevuela el mar y recorre los barrios marginales del norte en dirección al sur de la ciudad. La continuidad del plano contrasta con la segregación urbana de favelas y autopistas, en un movimiento donde las fronteras de clase separan a los sectores medios de las zonas peligrosas. La vista aérea favorece un juego óptico entre lo visible y lo invisible por el efecto que despierta el distanciamiento en el espacio. El recorrido visual por las favelas viene acompañado de una melodía grave e inquietante que resuena como adelanto del pacto emotivo. Cuando toca el turno de la reconocida postal turística de Copacabana, la pieza musical es reemplazada por el testimonio de los chicos de la calle y sus estrategias de supervivencia en la ciudad global. El recurso de contraponer la elusión visual de los protagonistas con su presencia polifónica, produce una voz sin cuerpo (Dolar, 2007) que permite denunciar la invisibilidad de la exclusión en el imaginario social. La ciudad en un principio indiferente, reaccionará frente al secuestro con una inusitada ferocidad.

La inscripción del relato en el registro de la visibilidad representa el primer paso para la reconstrucción del acontecimiento. Esto implica traspasar los límites de la información mediante una cierta representación del pasado que modifica la relación existente entre lo visible y lo invisible. Si la violencia aparece en la prensa carioca únicamente cuando proviene de la zona sur de la ciudad – como sostiene el documentalista João Moreira Salles (Muanis, 2007) – cualquier intento por desarticular el proceso de estigmatización deberá transitar por el camino inverso. Por eso el relato cinematográfico impulsa a reemplazar la miseria de la información por la información de la miseria. La idea subyacente es que la ampliación del campo de visibilidad garantiza por sí misma la inclusión del otro o que las voces silenciadas dentro del circuito oficial, encuentran eco finalmente, en la materia documental. La historia de Sandro se convierte entonces, en una crítica del orden informacional en tanto permite desnudar la mecánica policial y la desatención de los medios de comunicación en el secuestro. Frente al espectáculo de la violencia televisada, Padilha juega la carta de la injusticia social.

En este marco de confrontación, *Ônibus 174* ocupa el espacio de un relato alter-televisivo, cuya función consiste en mostrar una realidad diferente de la transmitida por los canales oficiales. La crítica dirigida al mercado de información y a la institución policial resulta desde todo punto de vista, cuanto menos valiosa; aún cuando la propuesta del documental responda a una caracterización política equivocada. Para la primera tarea basta con señalar los pliegues de la fragilidad social por medio de la recolección de testimonios que cuestionan los estereotipos del periodismo policial. El film incorpora la representación clásica de la minoridad en la secuencia de jóvenes de rostro secreto. El movimiento se inicia desde el asiento de conductor del ómnibus donde Sandro amenaza a un rehén mientras lucha por permanecer invisible. Las máscaras improvisadas frente a las cámaras no sólo sirven como protección legal de la identidad sino también como una estrategia de supervivencia en el delito urbano. La ausencia del rostro en el registro televisivo es la marca de la invisibilidad que denuncia el documental. Como oposición a la mirada dominante, la historia de Sandro deberá escribirse a rostro descubierto.

La misma definición del relato señala el ingreso de la marginalidad en una especie de hipervisibilidad (Hamburger E. I., 2008) generalizada. La visita de Michael Jackson en 1996 a una favela de Río de Janeiro para la filmación del videoclip “They don’t care about us” constituye el punto de inflexión para la representación de la pobreza, violencia y exclusión en los medios audiovisuales. Este desplazamiento hacia los márgenes durante la segunda mitad de la década de 1990, contrasta fuertemente con los formatos tradicionales de la pantalla chica, con un periodismo y una ficción, anclados en la mirada institucional del gobierno y en el estilo de vida de los sectores dominantes. Lo paradójico es que la invisibilidad social que denuncia *Ônibus 174* coincide con la más reciente apuesta del mercado televisivo. Lejos de eludir a la población sobrante del capital, la industria del entretenimiento convierte a la plétora de voces marginales en una opción comercial. La representación visual bajo la forma mercancía significa el ingreso de las fracciones inferiores de la fuerza de trabajo en el reino de la visibilidad.

El primer recorrido que propone el documental conduce a una falsa dicotomía en la dialéctica de lo visible y lo invisible. Fundamentalmente, debido a que la inclusión mediática de la marginalidad avanzada no garantiza que la representación visual de la violencia no derive hacia formas perversas de criminalización social. De hecho hasta se diría que se corre el riesgo contrario debido al aniquilamiento de la sombra por una mirada absoluta (Wajcman, 2011). No es casualidad que la primera imagen del secuestro fuera producto de una cámara de tránsito. Mucho más cuando la expansión tecnológica de los controles de seguridad no ha dejado ningún espacio sustraído a la mirada. El creciente protagonismo de los modernos dispositivos de videovigilancia no sólo invalida la narrativa de la invisibilidad sino que señala una zona de confluencia entre los medios de comunicación y las fuerzas del orden. Del poder de ver y ser visto se desprenden nuevas formas de subjetivación; dominantes como el caso de la celebrity, subalternas en el registro policial. Mucho antes del supuesto rescate del ostracismo, Sandro se encontraba inserto dentro de un complejo dispositivo de visibilidad. La mirada de Dios en el inicio del documental queda reducida a mera cosmética (Bentes, 2007) frente a los modernos dispositivos de vigilancia y exhibición de la telerrealidad.

Una vez saldada la cuestión de la invisibilidad, la historia del secuestro se desliza hacia una guerra por la representación. Para la estética televisiva, Sandro encarna a la perfección la figura del delincuente. No sólo como portador de los estigmas clásicos de la peligrosidad sino también, en cuanto representa el caso paradigmático de la profecía autocumplida: el joven, negro y pobre que cumple con su destino de clase. La imagen del secuestro en las máquinas de información ha sido despojada de todas las determinaciones materiales. No se conocen motivaciones ni demandas, sino el recorte performativo del secuestrador. En esa operación se confirma la sospecha entre pobreza y criminalidad mediante el efecto ideológico que acopla la estructura discursiva con las formas visuales dominantes. Doble tarea para el documental: por un lado denunciar la operación mediática de criminalización; por el otro mostrar una imagen adecuada de la marginalidad. Si la primera cuestión se resuelve mediante una

crítica de la información, la segunda implica una política de la imagen. Ante su falta de realización, la historia deviene relato.

El problema de *Ônibus 174* es que sólo alcanza a la primera de estas cuestiones e incluso de un modo insuficiente. La reconstrucción integral de la vida del protagonista permite denunciar el carácter fragmentario de la información, pero la ausencia de una mirada política sobre el acontecimiento tiende a reducir el efecto de la crítica a una mera diferencia discursiva. En la versión de Padilha, el secuestro queda incorporado como el último episodio de una secuencia trágica. La vida de Sandro queda expuesta en varios planos: testigo presencial del asesinato de su madre en Boa Vista, sobreviviente de la masacre de la plaza de Candelaria y de las peores instituciones carcelarias, pero también como responsable del secuestro del ómnibus. La negativa del film a desplegar esa tensión obliga a plantear la cuestión de la culpabilidad en bloque y convertir a Sandro en una víctima de la sociedad global. Por ende, *Ônibus 174* reproduce los mismos errores y estereotipos que denuncia. Como si la apropiación perversa (Hamburger E. I., 2008) de la televisión, no encontrara más resistencia que la inversión maniquea del documental. La línea de continuidad entre asesino y víctima revela los límites del relato.

Declarar una guerra por la representación presupone como mínimo la construcción de una mirada diferente sobre el acontecimiento. Mucho más cuando lo que se encuentra en juego entre la imagen televisiva y el relato documental es la misma disputa por lo real. Si este último tiene como punto de partida la correspondencia entre la información objetiva y la realidad que se pretende documentar, el contenido emocional puede variar por la forma de presentación de su contenido objetivo y la estructuración dramática del film (Padilha, 2003). Una vez planteado el núcleo duro de la realidad, podrán utilizar una serie de técnicas audiovisuales orientadas a la producción de un determinado estado emocional. No es casual que la estructura narrativa de *Ônibus 174* responda menos a la argumentación que a la búsqueda de persuasión y a la veracidad por encima de la verdad. Aunque el intento de demostración no se encuentra del todo ausente - basta con recordar el “coloquio de expertos” (Charaudeau, 2011) con sus disertaciones sobre la cuestión social - una vez que la historia gana en intensidad dramática, la música y el montaje conducen emotivamente, al espectador hacia el desenlace final.

La idea que “la verdad siempre tiene una estructura de ficción” es de larga data. Comienza con Freud y el descubrimiento del desfase entre verdad y realidad hasta llegar a la formulación de Lacan (1975) anteriormente citada. Si el objetivo del documental es instalar una nueva representación del secuestro, ésta se materializa en el corte analítico de la escena final. Al ralentizar la repetición del disparo fallido mediante la técnica de *slow motion*, Padilha accede a una verdad que ha permanecido oculta durante la cobertura en vivo. El recurso de ficción puso en evidencia no sólo a la impericia policial y por añadidura el fracaso de la negociación; sino también, la incapacidad de los medios de comunicación para determinar el verdadero perfil del secuestrador. La reinversión de la captura de Sandro con la voz en off de los protagonistas conduce a una inversión total de los valores. Si pudo disparar antes y no lo hizo, si la muerte de Geisa cae bajo responsabilidad policial o si se considera la hipótesis de la simulación en el secuestro, entonces la toma aérea del patrullero y el intento de linchamiento operan como una puesta en escena de un rito sacrificial y su consecuente efecto de victimización. Para Sandro la muerte significa un regreso a la “invisibilidad”; para el resto, el precio que se paga para el mantenimiento del orden. En la asfixia de Sandro, el poder sofoca hasta el último grito de resistencia.

El relato cinematográfico exhibe los límites de su propia representación. En primer lugar, porque la inversión de los valores no alcanza a romper por completo con la estructura de los estereotipos dominantes. Frente a la imagen demoníaca de los medios de comunicación, *Ônibus 174* reduce la historia de Sandro a víctima de una sociedad que excluye, persigue y mata. Con esto no sólo se mantienen los viejos términos de la ecuación criminal sino que se clausura cualquier posibilidad de transformación política. El relato vislumbra los problemas, pero diluye las responsabilidades. En este



punto representa un claro retroceso con respecto al documental brasileiro de los años sesenta y su impugnación política a los clichés de la miseria (Bentes, 2007). En el despertar del milenio, Padilha no va más allá de la denuncia sobre el estado de la marginalidad avanzada sin cuestionar la estética televisiva heredada del capitalismo global. Por otra parte, la trampa de la invisibilidad tampoco le permite captar la excepcionalidad del acontecimiento (Badiou, 2004). La performance de Sandro frente a las cámaras queda reducida a un simple espectáculo dentro del proceso de negociación. Como si el mensaje pintado en el ómnibus hiciera coincidir, en una delgada línea, el momento de mayor dramatismo con las máscaras de la ficción.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA

- Badiou, A. (2004). El cine como experimentación filosófica. En G. Yoel, *Pensar el cine 1 - Imagen, ética y filosofía* (págs. 23-74). Buenos Aires: Manantial.
- Barreto, B. (Dirección). (2008). *Última Parada 174* [Película].
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bentes, I. (2007). Sertões e Favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Revista Alceu* 15, 242-255.
- Bhabha, H. (2007). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Boito, M. E. (2009). Imágenes crudas y mirada cruel sobre el "otro de clase" en *Policías en Acción*. Construcciones ideológicas sobre la alteridad de clase en la escena mediática contemporánea. En C. Figari, & A. Scribano, *Cuerpo(s), subjetividad(es) y conflicto(s)* (págs. 53-68). Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- Candau, J. (2001). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Castro Coimbra, A. L., Assunção Bião, L., Ribeiro Alves, P., & Souto Alves, M. (2008). Representação, estereótipo e hibridismo em Onibus 174. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (págs. 1-10). Natal: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação .
- Charaudeau, P. (2011). Las emociones como efecto de discurso. *Versión*, 97-118.
- Colucci, M. B. (s.f.). Documentário brasileiro contemporâneo e violência urbana. *Intermédias* 9, 1-23.
- De Brito e Mello, C. (s.f.). Mancha no acontecimento: imagem e subjetividade no caso de Onibus 174. *Livro de Actas - 4º SOPCOM*, (págs. 215 - 224).
- Debord, G. (2004). La decadencia y caída de la economía espectacular-mercantil. En G. Debord, *El planeta enfermo* (págs. 9-40). Barcelona: Anagrama.
- Debord, G.-E. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Editora Nacional.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Estudios sobre cine 1. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1994). *Lógica del sentido*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- Guattari, F., & Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Guillaume, M. (2000). La espectralidad como elisión del otro. En J. Baudrillard, & M. Guillaume, *Figuras de la alteridad* (págs. 21-49). México: Taurus.

- Hamburger, E. (Julho de 2007). Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a idéia de espetáculo. *Novos Estudos*(78), 113-128.
- Hamburger, E. I. (2008). Performance, Television and Film: Bus 174 as a perverse case of appropriation of the means of constructing spectacular audiovisual form. *Observatorio (OBS) Journal*, 001-011.
- Jornal do Brasil. (13 de 06 de 2000). Incompetência e morte. *Jornal do Brasil* , pág. 1.
- Lacan, J. (1975). Conferencias y Entrevistas en Universidades americanas. *SCILICET*, 32-37.
- Lash, S. (2005). *Crítica de la información*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lima Lessa, L., & Colucci, M. B. (2006). Violência urbana e jornalismo no filme documentário contemporâneo. Recuperado el 10 de Noviembre de 2011, de Portal Intercom: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1580-1.pdf>
- Marshall, L. (2007). A estética da mercadoria jornalística. Recuperado el 12 de Agosto de 2009, de Biblioteca On-Line de Ciencias da Comunicação: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/marshall-leandro-estetica-mercadoria-jornalistica.pdf>
- Muanis, F. (2007). Documentários e ficções: discurso e ideologia em Justiça e Ônibus 174. *Doc On-line*, 60-81.
- Padilha, J. (Dirección). (2002). *Ônibus 174* [Película].
- Padilha, J. (octubro/dezembro de 2003). Sentido e verdade. *Cinemas 36 (Objetivo Subjetivo)*, 59-70.
- Peñalver Gómez, P. (2001). Ellos y nosotros, y los otros. En J. Larrosa, & C. Skliar, *Habitantes de Babel. Políticas y poéticas de la diferencia* (págs. 111-128). Barcelona: Laertes.
- Rancière, J. (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Sennett, R. (2007). *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- Sequestro do ônibus 174 - Matéria Completa. (s.f.). Recuperado el 2011 de Abril de 20, de YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=BwRh--wP0Cw>
- Sibila, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE.
- Silva, A. (Dirección). (2007). *Duas Caras* [Película].
- Sontag, S. (2005). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Wacquant, L. (2007). *Los condenados de la ciudad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Wajcman, G. (2011). *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real*. Madrid: T&B Editores.