

Cuerpo, música, experiencia: performances del *hip hop* en el cine documental¹

Victor Guimarães²

Caminando por calles estrechas y adentrando bailes llenos de gente en el centro de la ciudad de Rio de Janeiro, el documental brasileño *L.A.P.A* (Cavi Borges y Emílio Domingos, Brasil, 2007) emprende un recorrido en la búsqueda de sujetos que dedican sus vidas a la música *rap*: desde protagonistas de la cultura *hip hop* carioca, como BNegão y MC Marechal, hasta jóvenes desconocidos que principian sus carreras. En esa búsqueda, la película pone en primer plano los desafíos y las oportunidades de supervivencia en la escena *hip hop* en Rio, a partir de un lugar geográfico revelador: el barrio de la Lapa, espacio urbano de tránsito y de reunión entre profesionales y amantes de la música. A lo largo del film, con sus encuentros variados y sus distintos modos de apropiación del *hip hop*, diferentes formas de inscripción del mundo del otro se materializan en las elecciones de puesta en escena y de montaje.

Pero más allá de la propuesta general de la película, lo que me interesa discutir en ese trabajo es un rasgo – al mismo tiempo de estilo de puesta en escena y de elección política – que se puede investigar en un análisis del material expresivo del film: se trata de la acogida en la escena documental de las distintas performances – al mismo tiempo verbales, gestuales y musicales – de los sujetos filmados. O, para decirlo de una manera más precisa: la formulación conjunta – entre el film y los sujetos – de performances cinematográficas.

En ese sentido, la tarea de este texto – conjugando teorías de la performance como las de Richard Schechner y Paul Zumthor y teorías de la imagen cinematográfica como las de Jean-Louis Comolli y Jacques Rancière – es analizar como el movimiento del film en dirección a esas performances, articulando música, cuerpo y experiencia, abre nuevas posibilidades en la puesta en escena documental: trayendo a primer plano la dimensión

¹ Texto presentado en la mesa “Cine y performance”, en el marco de las 1º Jornadas de Estudios de la Performance. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 3 de mayo de 2012.

² Graduado en Comunicación Social y estudiante de Maestría del Programa de Posgrado en Comunicación de la Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Es miembro de la Asociación Imagen Comunitaria e integrante del Grupo de Investigación Poéticas de la Experiencia, en la UFMG. Sus intereses de investigación comprenden estudios sobre *hip hop*, cine documental y política.

musical y performativa de la relación con la cultura *hip hop*, el film problematiza su propia forma y se abre para otras potencias de expresión, proporcionando invenciones simultáneamente estéticas y políticas.

Más allá de las políticas de la identidad

Al mismo tiempo en que configura una relación entre territorio y cultura que será la base para todo el film – la Lapa que conoceremos es la Lapa del *hip hop* –, la primera secuencia de la película ya inscribe histórica y socialmente el universo filmado: mientras un MC nos hace acordar que aquel piso que vemos en la imagen tras la sangre de varios esclavos, “malandros” y habitantes de las calles del barrio (sujetos cuya experiencia el *hip hop* tendría la misión de rescatar a través de los versos y de los colores), otro nos dice que su *rap* es “de sufridor, de ciudadano, de quien toma el tren repleto para ir a trabajar”. La vinculación entre un extracto social y una forma estética – que se hace presente desde los orígenes del *hip hop* – no deja de ser claramente enunciada por los MCs y abarcada por el film.

El “otro” que vemos en *L.A.P.A* es, desde el principio, cargado de marcas identitarias: se trata de una juventud popular urbana que encuentra, en el *rap*, simultáneamente posibilidades de expresión artística y de ascensión social. En una gran medida, se trata de un “otro” definido prioritariamente por la adhesión a una cierta cultura, pero que trae también otros signos de vinculación territorial (muchos de los jóvenes filmados son habitantes de barrios periféricos de la ciudad) y socio-económica (la mayoría vive con muchas dificultades financieras). Uno de los intereses centrales de la película son justamente los desafíos encontrados por los jóvenes para mantenerse en la escena: precariedad de las estructuras, fragilidad de los medios de producción y circulación de la música, o, simplemente, falta de dinero.

Por otro lado, las declaraciones de los personajes centrales simultáneamente afirman una identidad colectiva y contestan las narrativas hegemónicas sobre la periferia, constituyendo un discurso propio, con un tono particular. En el fuera de campo, permanecen las representaciones dominantes sobre el *hip hop*, cargadas de prejuicio racial y social.

En ese sentido, es fundamental notar que, en una primera aproximación, el carácter político de *L.A.P.A* podría ser investigado teniendo en cuenta los procedimientos adoptados

por el film para dar visibilidad a un determinado grupo y representar una cuestión importante en el debate público brasileño: la situación de sujetos que viven en un contexto de exclusión social y encuentran, en el *rap*, una oportunidad de construir otras narrativas sobre la periferia, al mismo tiempo en que luchan por la construcción de una identidad colectiva particular.

Nuestra perspectiva, sin embargo, parte del principio de que, para el análisis de la dimensión política del cine documental, es esencial tomar los films no apenas como síntomas de una realidad socio-política, la cual se vería representada de esta o de aquella forma, pero comprender que cada film trae la posibilidad de engendrar gestos políticos, con los medios propios del cine. De esa manera, aunque el intento de construir otras representaciones sobre la periferia constituya parte del gesto político de la película, concentrar los esfuerzos en la investigación de esas representaciones contra-hegemónicas de la identidad colectiva es estrechar demasiado la lente analítica. Los recursos expresivos del cine documental – y sus posibilidades políticas – nos invitan a ir más allá de la identificación de un discurso de resistencia – formulado por los personajes o construido por el montaje –, fijándonos especialmente en la elaboración de experiencias singulares para el espectador, que surgen del encuentro con los sujetos filmados y son construidas por la escritura del film.

Ese cambio en la mirada sobre la potencia política del documental tiene también sus razones históricas. Si, en otros tiempos, el problema de los cineastas que se ponían a hacer imágenes del pueblo (BERNARDET, 1985) era la casi completa invisibilidad de esos grupos sociales, hoy en día uno de los principales desafíos para el cine documental es justamente el contexto opuesto: la aparición del otro popular (tanto en el cine como en la televisión) se ha vuelto una torrente central del espectáculo contemporáneo, en un contexto de alta visibilidad.

En el tiempo de *L.A.P.A*, filmar el mundo del otro popular es filmar un mundo en donde la imagen de sí mismo ya tiene lugar hace mucho tiempo y está en todos los lugares: un mundo ya intensamente poblado por un vasto repertorio de imágenes – no solamente aquellas procedentes del universo mediático, pero también aquellas producidas cotidianamente por los propios sujetos, sean exhibidas en contextos privados o en esferas de visibilidad ampliadas. Frente a esa enorme exposición, el cine documental tiene como tarea fundamental la fabricación de un gesto propio en medio a esa miríada de otras imágenes. Algunas preguntas se hacen esenciales: ¿cómo no ser apenas una caja de resonancia para los discursos e imágenes ya constituidos? ¿Cómo problematizar la experiencia del espectador,

constantemente expuesto a ese vasto mundo de representaciones? ¿Cómo intervenir políticamente en los recortes ya existentes de aquello que es dado a ver y a sentir?

En el caso del *hip hop*, esa relación con el universo espectacular y con la alta visibilidad se vuelve aún más pungente. Desde los años noventa, la cultura *hip hop* brasileña ha vivido la alternancia constante – o incluso la simultaneidad – de procesos de estigmatización y de glamourización en la escena mediática. Al mismo tiempo en que, día tras día, la cultura conquista nuevos y significativos espacios de visibilidad – sobretodo, por medio de la actuación de líderes que destituyen los tradicionales mediadores de la cultura y asumen un habla autónoma sobre la periferia –, el *hip hop* continúa siendo frecuentemente identificado exclusivamente con las narrativas del crimen y de la violencia en las periferias urbanas.

Al adentrar una realidad ya constituida por un conjunto de narrativas, el film puede hacer “con que las representaciones sociales pasen por las rejillas de la escritura” (COMOLLI, 2008, p. 99) y tiene la oportunidad de problematizar y producir dislocamientos en relación a ellas. En una gran medida, la dimensión política del film puede ser encontrada en las maneras que él encuentra para cifrar, con sus recursos expresivos, las escenas más amplias del mundo histórico y social, que lo circundan y atraviesan, produciendo tensiones y reconfiguraciones de los espacios y tiempos del mundo.

Con Jacques Rancière (1995, 1996, 2004, 2005), creemos que, así como la política, el arte tiene la posibilidad de perturbar las evidencias de lo sensible al reconfigurar las relaciones entre visibilidades, invisibilidades, formas del decir y del sentir que constituyen una comunidad, y que es en esa potencialidad que reside su dimensión política primordial. De esa manera, lo que enlaza las prácticas artísticas a la cuestión del común es “la constitución, al mismo tiempo material y simbólica, de un cierto espacio-tiempo, de una suspensión en relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible” (RANCIÈRE, 2004, p. 36). El arte – aquí, el cine documental – tiene la posibilidad de inventar espacios y tiempos singulares y, con eso, constituir otras figuras de la comunidad – que desplazan las ya existentes en el orden establecido del mundo.

En este punto de vista, el cine documental tendría un potencial político en la medida que produce – material y simbólicamente – una reconfiguración de la distribución de lo sensible, y no simplemente cuando se dirige a asuntos considerados políticos (reconocidos

inmediatamente en los eventos, situaciones o en los personajes filmados). A nosotros cabría, por lo tanto, identificar el modo como el hacer o la praxis del documental – la visibilidad y los modos del decir producidos por él – toma parte en el común, eso es, interviene “en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Al tomar parte en el común, el documental tendría la chance de repartirlo, de instituir otros recortes, otras reparticiones de los espacios y de los tiempos en los cuales se sitúan los que toman parte en esa distribución de lo sensible. Si la política es el conflicto siempre recomenzado alrededor del común de una comunidad, la potencia política de un documental solamente puede ser aquella que produce – con sus medios expresivos – una combinación de los signos capaz de desestabilizar las evidencias de los ordenamientos sociales – y sensibles – dominantes.

Performances del *hip hop*

En ese sentido, en *L.A.P.A.*, más allá de la formulación de un discurso de resistencia, percibimos que la formulación de performances singulares es una de las maneras más potentes de enunciación de un gesto político. Cantando, hablando directamente a la cámara, moviéndose por el espacio con el peso de su cuerpo y la fuerza de su vivencia, las intervenciones poético-corporales de esos jóvenes *rappers* inauguran posibilidades inauditas para el documental y crean modalidades distintas de experiencia para el espectador.

Cerca del final de la película, el retrato de la escena *hip hop* en Rio parece llegar a una conclusión bastante pragmática y previsible, basada en las trayectorias de vida de los dos personajes centrales del relato: en una escena en la cual Funkeiro y Chapadão aparecen juntos, somos informados de que el primero se mudó para la Lapa y ahora consigue “vivir de cachés”, el segundo tuvo que dejar momentáneamente el sueño de la carrera de MC y conseguir un trabajo en una empresa de electricidad para ayudar a la familia. El cierre de la narrativa parece completo, el retrato parece haber atingido la amplitud necesaria a partir de esos dos destinos opuestos y complementarios. Sin embargo, el film ensaya aún un último movimiento, que parecería desnecesario desde el punto de vista de la narrativa construida hasta ese entonces, pero que descubre una nueva figura política a la vez que inaugura una experiencia estética singular para el espectador.

En una secuencia en el interior de un aula en el campus de la Universidad Federal del Rio de Janeiro, Chapadão reflexiona sobre su situación actual, dividida entre el trabajo cotidiano como electricista y los pocos momentos en los cuales todavía es posible dedicarse al *rap*; entre el trabajo con prestaciones sociales – que le garantiza el sustento y el aprendizaje de una profesión convencional – y la condición de *freelancer* ocasional de la intermitente carrera de MC. Mientras escuchamos su reflexión, la cual equilibra estoicismo y esperanza, seguimos la escenificación de su recorrido cotidiano, marcado por sus nuevos movimientos entre las luminarias, las escaleras de servicio y los hilos eléctricos.

Pelo aquello que parecería una simple constatación desapasionada de las dificultades de supervivencia en el *rap* va ganando nuevos contornos, hasta que, de manera abrupta, la secuencia cambia completamente de tono. Sobre una base musical precariamente ejecutada a partir del celular de su compañero – de trabajo y de rima – Big James, Chapadão empieza a improvisar una letra sobre su cotidiano profesional: presenta sus compañeros, describe el trabajo diario, reflexiona sobre su condición de electricista MC, MC electricista. A la medida en que surgen nuevas rimas y aumenta la intensidad del plano-secuencia – la batería del aparato cerca del final, los movimientos del personaje que conducen el encuadre –, vemos surgir con fuerza en la pantalla una experiencia sensible radicalmente singular: la figura del chico tímido que tiene que abandonar la carrera musical para trabajar, inicialmente esbozada, adquiere una compleja multiplicidad de rasgos.

En esa otra modalidad de encuentro con los sujetos filmados, se constituye otro discurso sobre el *rap*, que no tiene la forma del argumento o de la explicación totalizante, pero se formula con la palabra y el cuerpo, con una especial incorporación de la dimensión musical. Con Richard Schechner, buscamos percibir esas performances como una conjugación entre ser, hacer y mostrarse (SCHECHNER, 2003, p. 26). La performance reivindica un contenido fuerte de experiencia, pero se construye por el hacer voluntario del sujeto, que ocurre en un contexto de auto-exposición (en el caso del documental, frente a la cámara).

Con Paul Zumthor, argumentamos que “la performance se sitúa en un contexto a la vez cultural y situacional” (ZUMTHOR 2007, p. 31). Por una parte, hay una aguda conciencia de la situación de representación, por parte del sujeto filmado: ninguna inocencia, ninguna ingenuidad, pleno dominio de la escena documental y de sus potenciales efectos de sentido.

Por otro lado, hay un modelo hacia lo cual esa performance se reporta – desarrollado históricamente y con una coreografía gestual bastante marcada y reconocible.

Sin embargo, al apoyarse en un modelo, la performance no configura una repetición. Una bella formulación de Paul Zumthor vuelve explícita esa afirmación: “entre el sufijo designando una acción en curso, pero que jamás será dada por terminada, y el prefijo globalizante, que remite a una totalidad inalcanzable, performance coloca la forma, improbable” (ZUMTHOR, 2007, p. 33). Al conservar la inestabilidad del plano, el gesto del film – al mismo tiempo de puesta en escena y de montaje – abre la propia forma del documental para lo aún-no-dicho, aún-no-filmado.

En la escena analizada, el espacio filmado, antes una especie de ambiente sin gracia alguna y hostil para el talento del joven músico, súbitamente pasa a contener una riqueza impresionante de detalles – cada lámpara blanca, cada hilo roto y cada orden del supervisor se vuelven material estético. En rostro de João/Chapadão, precipitan-se simultáneamente la alegría difícil frente a la rutina fastidiosa, la madurez recién adquirida y una destreza de *performer* experimentado y virtuoso. Abrigado en su uniforme de electricista, en su dominio de la escena documental y en su desenvoltura de rimador, el *hip hop* parece encontrar su expresión más viva y potente. Allí, en el lugar más despropositado y en las condiciones más precarias, justamente allí, en donde no esperábamos, la materia poética surge sin aviso, sin definición previa y sin rótulo posible: se encarna en el cuerpo y impregna el film.

Como dice el investigador del cine brasileño André Brasil,

La performance es el momento de una exposición. Un cuerpo se expone y al exponerse crea la situación en la cual se expone, no sin, el mismo gesto, crearse a sí mismo. Una forma aparece y gana forma – no previamente – pero a la medida en que aparece (BRASIL, 2011, p. 5).

Al configurar una puesta en escena compartida, el film hace con que la exposición del cuerpo transforme la escena y la vuelva inestable, improbable. Argumentamos que es en este movimiento de formular performances juntamente con los sujetos filmados que el documental encuentra sus posibilidades más interesantes de invención política y estética. Como dice Paul Zumthor, “cada performance nueva pone todo en causa. La forma se percibe en performance, pero a cada performance ella se transmuta” (ZUMTHOR, 2007, p. 33). En *L.A.P.A.*, la performance pone en causa la propia forma del film.

La figura política surgida de ese encuentro improbable no es otra sino la de singularidad cualquiera, irreductible a la forma misma de la identidad, como escribió Giorgio Agamben (1993). Frente a los predicados definidores del sujeto, el film ofrece una multiplicidad de facetas a habitar el mismo rostro juvenil; frente a la palabra previsible y fácilmente apropiable por las narrativas hegemónicas, la “pura morada en el lenguaje” (AGAMBEN, 1993, p. 59) de un habla que se reinventa mientras se constituye; frente a los recortes establecidos de los lugares y funciones, una pluralidad de posibles que inaugura una experiencia singular para el espectador.

Pero el hecho de que esa experiencia se constituya por la vía del canto hablado no trae consigo la constatación de que la palabra se configura como la posibilidad soberana de acceso al universo del otro. En el plano-secuencia que abriga la improvisación del joven MC, la diversidad de elementos que se materializa en las rimas de Chapadão nos ofrece una forma de escrita de la otredad mucho más compleja de que el régimen de la información sería capaz de suportar. Al recorrer otros itinerarios y funciones de la palabra – más allá de aquella que define y circunscribe, que establece límites e identificaciones –, el film parece reencontrar aquella otra dimensión del lenguaje, bellamente descrita por Pierre Clastres en su etnografía de los cantos rituales de los cazadores guiaiqui (CLASTRES, 1974, p. 88-111). En la escena, percibimos que el lenguaje de un joven MC a improvisar una rima puede ser también otra cosa más allá de un “puro medio de comunicación e información” (CLASTRES, 1974, p. 110), que nos daría acceso a las definiciones alternativas de su mundo. Percibimos que esa palabra puede volverse una inesperada forma de celebración poética, que escapa a las circunscripciones tradicionales y expande las cartografías posibles de aquello que es dado a sentir y decir en nuestro cotidiano.

Frente al trazado casi siempre unívoco de las identidades operado por las representaciones dominantes, percibimos que la tarea más crítica – y política – del cine documental no parece ser solamente ofrecer identidades alternativas, otras definiciones y narrativas de resistencia, pero, quizás, emborronar el trazo, tornar cada vez más y más complejo el apareamiento de los sujetos y cada vez más potente la experiencia del espectador. La performance parece ser una de las vías más interesantes para el cumplimiento de esa tarea.

Filmografia:

L.A.P.A (Cavi Borges & Emílio Domingos, 2007). DVD.

Bibliografia:

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRASIL, André. “A performance: entre o vivido e o imaginado”. Trabalho apresentado no XX Encontro da Compós, em Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011.

CLASTRES, Pierre. “L’arc et le panier”. In: *La société contre l’Etat*. Paris: Editions du minuit, 1974.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

HERSCHMANN, Micael. “Na trilha do Brasil contemporâneo”. In: _____. (org.) *Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed.34, 1996.

_____. *Malaise dans l’esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SCHECHNER, Richard. “O que é performance”. In: O PERCEVEJO, Rio de Janeiro, ano 11, n.12, p.25-50, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.