POL-10541 P 2041

BIBLIOTECA USC COMUNICACIÓN

A discapacidade en imaxe

Edición a cargo de
Margarita Ledo Andión
Ana I. Rodríguez

2011
Universidade de Santiago de Compostela

Donación

BIBLIOTECA USC COMUNICACIÓN

Índice

- **Limiar**
  Cipriano Luís Jiménez Casas 7
- **Filmar as cicatrices do real**
  Margarita Ledo Andión 11
- **Discapacidade e texto cinematográfico: o labor enunciativo, a funcionalidade e a arte**
  Antía López 19
- **A valorización do retrato da persoa con discapacidade**
  Vítor Vaqueiro Foxo 29
- **A publicidade: modalidades das mensaxes arredor da discapacidade**
  Enrique Castelló Mayo 37
- **Análise de caso: as campañas de tráfico**
  Enrique Castelló Mayo 49
- **A radio**
  Xosé Soengas Pérez / Manuel Rodríguez Fernández 59
- **O medio televisivo. Accesibilidade e tratamento da discapacidade**
  Ana Isabel Rodríguez Vázquez 67
- **Personaxes nas series. O caso de "Médico de familia"**
  Ana Isabel Rodríguez Vázquez 77

Filmar as cicatrices do real

Margarita Ledo Andión
Catedrática de Comunicación Audiovisual

1. Pequena historia e definicións do Documental

Unha historia de familia, a de *Nanuk, o esquimó*, presentada no cine Capitol de Nova York no 1922, inaugura para o público un novo tipo de películas que pasan a ser adxectivadas como 'documentais'. O seu autor, Robert Flaherty. A súa diferenza, a respecto doutro tipo de filmes, que non estamos diante de actores se non de personaxes reais que representan, para unha película, a súa vida cotián nos mesmos escenarios no que a vida cotián se desenvolve.
Pero para que *Nanuk* trouxera canda si un novo tipo de cinema que xa non é soamente o rexistro directo, cun toma-vistas, do que pasa diante dos nosos ollos, foi preciso que alguén decidira organizar para a cámara, é dicir, darlle forma dramática, a unha viaxe cara o descoñecido, a comunidade esquimó dos Inuit e a súa existencia entre un mundo de augas e xelo onde o aceno máis simples, a pesca, a caza, a construción dun teito, dun *iglú* para pasar a noite, é tamén unha historia que nos leva ao interior de nós propios como xénero humano.

É neste punto onde Flaherty pasa a ser un autor que escolle o relato realista –presentación dun feito que se está desenvolvendo, a viaxe na procura de alimento; a procura, os momentos de perigo, o confronto do cazador coa presa; e a conquista do obxectivo inicial, a garantía de non morrer de fame na invernía- para costruir unha obra que en diante será referencia de que outro tipo de cinema é posíbel.

Pouco antes, no 1921, tamén na cidade de Nova York, outro autor, o fotógrafo Paul Strand, convertera a urbe, o espazo no que nos identificamos como cidadáns modernos, en materia dun pequeno filme, *Manhatta*. Inaugurase, así, outra proposta fílmica que leva a marca da linguaxe específica da cámara –as angulacións, as tomas, os planos, o ritmo que xa non é o orgánico, a montaxe- e onde non acontece nada de singular a non ser a forma de contar. Son os dous camiños que en diante puntuarán o Documental.
A primeira vez que este cinema recebe nome de seu é no 1926, nun artigo de prensa no que un graduado escocés, John Grierson, en pasaxe de estudos tamén por Nova York, escrebe a propósito dun outro filme de Flaherty, *Moana*,

e define o documental como <<visión dramática da realidade>>. De retorno a Europa, Grierson traballa a prol de conseguir o compromiso institucional con este tipo de cinema, considera a súa existencia fundamental para a democracia, e no 1929 realiza a súa única película, *Drifters*, onde a acción dramática é o mundo da pesca. O pensamento e a actividade de Jonh Grierson están, por unha banda, nos escritos, no que serán os <<Principios do Documental>> e na dinamización dun grupo de cineastas que entenden o cine como compromiso social.

1.1 Cinema que demostra/cinema que mostra

Aprender a traveso da experiencia de outro é un dos significados do termo <<documento>> que mellor ilustran a función que se lle apón ao cinema documental. Servir de proba de que algo pasou tal e como o podemos contemplar en calidade de espectadores é o seu 'santo e sinal' ao tempo que nos ensina como as cousas son. Mostrar e demostrar de maneira inequívoca son a cerna dunha modalidade que esixe a observación con causa e que nos agasalla con obras únicas como *Las Hurdes, Tierra sin Pan*, 1933, de Luis Buñuel. O seu autor, para explicar o por qué da súa elección, definirá Las Hurdes como un lugar que non leva a ningures, como un deses exemplos que nos desacougan non tanto pola miseria se non pola permanencia da miseria, non tanto pola dor se non pola perpetuidade da dor, e que hoxe poderíamos aplicar a grande parte da humanidade, por exemplo a África.

A nivel operativo e a medida que o cinema documental vai aparecendo en público con obras de diferente tipo, con propostas diferentes, establécense as primeiras clasificacións: *expositiva*, ou aquela obra que nos explica de maneira lóxica e razoada, o seu motivo; *observacional*, onde somos nós, espectadores, os que deducimos a partir do acto de ollar, tal e como fixo por nós a autora ou o autor; *creativa*, para que a autoría, como constitutiva dunha obra, poida expresar cómo traballa os seus materiais, o real; *relacional*, onde a autora, o autor pasa a ser parte do real, a vivir unha determinada situación no filme.

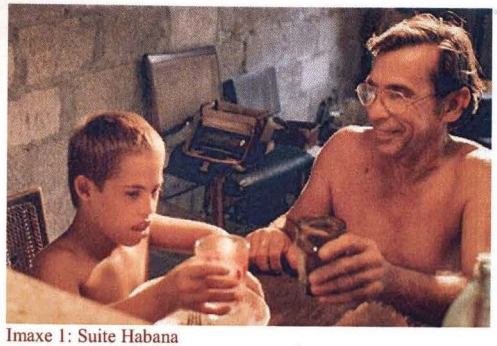
1.2 Cinema que oculta/cinema que revela

Para entrar neste binomio temos que pararnos un intre en dous valores do Documental: o indicio, esa pegada, ese rastro que deixa o real na súa imaxe, unha imaxe que existe porque existe a cámara; e o histórico, ese momento no que o real existe para poder pasar a ser imaxe e que un autor, André Bazin, que influirá de modo determinante no cinema moderno, a partires desa grande creba do século vinte, creba que recoñecemos na siglas IIGM (segunda guerra

mundial) resumirá na frase 'a existencia primeiro, despois a esencia'. Porque a mentira pode ser máis real que a verdade, porque o cinema de propaganda conseguiu ocultalo todo, o documental vai á procura dunha realidade da que a penas queda materia da que termar: o holocausto, o exterminio en masa, *Nuit et Brouillard*, de Alain Resnais, no 1956. Viramos os ollos para nós mesmos. Pola primeira vez mirámonos como as mesmas persoas que tronzaron o século en dous. E os novos movementos documentais dosa nos sesenta, o *cinéma-verité, o free cienema, o direct cinema*, fúndense coas posibilidades novas do dispositivo – as cámaras lixeiras, o son sincrónico- para facer que a realidade se exprese por si mesma. O momento da rodaxe pasa a ser o fundamento deste período, as cousas e os acontecementos revelándosenos canda a cámara.

1.3 Cinema descrición/cinema inscrición

'O mundo existe, mírao se queres' , unha idea que tiña representado ao movemento <<Nova Obxectividade>> nos anos vinte do século vinte, é a que lle da corpo a unha actitude autoral de forte compromiso co real que comezou na década dos noventa e que arestora continua agasallándonos coas mellores obras documentais, como *Suite Habana* de Fernando Pérez. A vida precipitándose no filme, o filme desde o interior da vida dun adolescente discapacitado e partícipe dun momento determinado no seo dunha sociedade, a cubana, onde o máis persoal confúndese co máis obxectivo –o traballo como necesidade e a fábula como realidade- que nos aprende un novo modo de filmar.



Imaxe 1: Suite Habana

2. Qué e cómo filmar: a experiencia do filme

Entramos, xa, na nosa escolla particular de certos autores e de certas películas destes autores que traballaron encol da discapacidade como tema, como modo de relación coas personaxes e como maneira diferente de filmar. A posición que seguimos debémoslla ao cineasta e pedagogo Jean Louis Comolli que nola evoca deste xeito: as personaxes, os papeis, <<reais>> ou <<ficticios>>, non son interpretados polos mesmos seres. Ou mellor, os seres que os interpretan –comediantes, non comediantes- non son os mesmos nas dúas categorías: sinxelamente porque no documental cada personaxe interpretado por un ser real chega co mundo dese real, coa súa historia, a súa vida, os seus conflitos, os seus fallos, o seu medio, a súa particular actividade – en resumo, a súa experiencia-, dimensións todas elas que se articulan mellor ou peor pero sempre con forza co seu corpo, as súas verbas, a súa densidade, as súas angueiras. É este conxunto o que filmamos ao filmalo.

2.1 O punto de vista a traveso da posición autoral

Qué se fai dende quen o fai é o lugar dende o que podemos reflexionar sobre películas concretas que tratan sobre a discapacidade non como motivo se non como un modo de pensar o cinema e de pasar pola experiencia do cinema do real. A primeira condición para falarmos en autora, en autor é que teñan a posibilidade de decidir qué filme facer e cal forma lle dar ao filme. A segunda, manter esa responsabilidade ate a fin. Por iso as películas que adoito nos serven de exemplo son parte do cine independente, de pequenas produtoras e poden tratar aspectos da realidade que non están no mundo do espectáculo e do cinema como negocio. Ocasionalmente, porén, poden dar o chouto ao circuíto de exhibición comercial tal e como pasou con *Être et Avoir* de Nicolas Philibert, un dos nosos cineastas de referencia.

A partir dunha encomenda de colaboración para rexistrar en vídeo material sobre a linguaxe dos signos con fins educativos, Nicolas Philibert toma a primeira decisión e non acude a falar con especialistas sobre a xordeira se non que vai ao encontro de persoas xordas ' sen a priori ningún'. Por toda bagaxe leva consigo o adestramento nos rudimentos da linguaxe dos signos para non ter que botar man dun interprete. É vai ser esta comunicación primordial a que nos indique unha das constantes do método Philibert como inmersión no real que se quere contar. Retomarémolo de seguida.

2.2. Aprender do real: o cineasta e o espazo dos cegos

O outro, o tempo e a rodaxe como apertura ao outro son claves na obra do cineasta holandés Johan Van der Keuken que precisa do cinema como modo de explorar unha idea, 'unha sorte de sospeita' da que será exemplo unha das súas viaxes cara o absolutamente descoñecido, a India, o sistema de castas, a representación dunha sociedade a traveso das artes marciais, do espectáculo, da danza; unha sociedade que se pon en escena e que o cineasta soamente poderá tratar como síntese entre documental e ficción experimental no filme *O ollo por enriba do pozo*, 1988.

Moito, moito antes unha outra viaxe, no 1964 e no 1966, ao mundo da cegueira. O primeiro dos filmes *L'enfant aveugle* recolle secuencias televisiva de actualidade comentadas por nenos cegos e no segundo, cun xiro sorprendente, o cineasta pégase a un rapaz de catorce anos, Herman, que o xornal francés l'Humanité nos presenta así:
Este rapaz (Herman), despois de pasar a semana no Instituto (dos cegos de Huizen), regresa a pasar a fin de semana coa súa nai. É entón cando se expresa unha violencia, unha agresividade que nos sorprende, mesmo se a comprendemos:

> L'Humanité, 3 de marzo de 1993
> L'enfant aveugle
>
> Este rapaz (Herman), despois de pasar a semana no Intituto (dos cegos de Huizen), regresa a pasar a fin de semana coa súa nai. É entón cando se manifesta unha violencia, unha agresividade que nos sorprende, mesmo se a comprendemos. Poderíamos, por exemplo, reprocharlle que pense que <<os vellos de máis de corenta e cinco anos non deberían seguir vivindo>> mentres ca el, case que un neno, coñece a inxustiza de ser privado da vista. Como adoito pasa nos seres cun senso atrofiado, os outros están desenrolados de maneira abraiante. Herman, tolo pola radio, inventa emisións, verdadeiro universo que constrúe só para el. Coa súa boca, ou con botes de conserva, produce sons extraordinarios ...

Para alén de observar como o espazo se manifesta de modo diferente para os cegos, a aprendizaxe pasa, neste caso, dende a personaxe ao cineasta quen nolo expresa, con todo rigor e densidade no seguinte texto:

Contra o que poideramos pensar, como espectadores o mundo dos xordos ábrenos unha manchea de interrogantes que fan acanear as nosas ideas preconcebidas sobre a suposta 'universalidade' desta linguaxe ou de que con ela só poderemos expresar conceptos elementais. Pero, sobre todo, o filme en tanto filme son as historias persoais que os propios protagonistas representan e relatan para nós.

Dar a ver, ese reclamo do documental, chega á súa máxima radicalidade nunha película como a de Philibert onde nenos e adultos, homes e mulleres,traballadores ou xubilados, pais e fillos traen para o cinema o seu cotián inmenso, violento, conflitivo e profundamente vivido.

Non se confunden, non se poden confundir os dous mundos, o do cineasta e o das súas personaxes. Ambos os dous mundos son conscientes do seu papel. Por iso se produce o encontro. Por iso se produce o encontro connosco. Por iso a duración do plano e da toma, a secuencia, é constitutiva deste encontro que, aínda, é máis real na imaxe que na realidade habitada por eles e por nós.



Imaxe 3: Le Pays des Sourds (1992)

Johan Van der Keuken:*L'enfant aveugle* / O neno cego (1966)

En maio de 1964 rodei un filme sobre a percepción da realidade por parte dos nenos cegos. A ausencia dunha soa facultade perceptiva, a vista, está na orixe da organización totalmente diferente do resto de facultades e, deste xeito, o mundo para o cego aparece de modo absolutamente diferente. Nesa película, O Neno Cego, tentei descubrir esa experiencia diferente da realidade.
No filme Herman Slobbe, *O neno cego 2*, que fixen exactamente dous anos despois, tentei atopar unha prolongación lóxica a aquela exploración xeral do problema da cegueira: una exploración da realidade dun só individuo cego. Quería facer un relatorio da confrontación dun rapaz co mundo exterior. Cómo reaxe? Como atopa o lugar de seu? Que contacto ten coa vida á marxe da institución dos cegos?
Seguín a Herman Slobbe durante dous meses e o filme describe as mudanzas nas súas relacións. Ao comezo el non é mais ca unha 'vítima do documental' e a película aínda é, sobre todo, un mecanismo de abstraccións, de alusións e de información. Porén, despois de certo tempo, cando Herman se fai co micro, a súa personalidade toma o poder no filme e Herman convertese nunca 'forma' autónoma, que, pola súa banda, dita a forma do filme. Eu considero esta película como a descrición do desenvolvemento dunha forma, a forma de Herman e a forma do filme
...
Tamén tracei certo paralelismo entre os cegos e os negros como grupo humano que a sociedade condena a fincar atrás. E cara a fin do filme un profesor cego introduce outro elemento de comparanza: o exterminio dos xudeus na Alemaña hitleriana como consecuencia extrema do sentimento de condescenza piadosa da sociedade 'normal' para os que considera 'os outros'. Penso que, inconscientemente, a miña finalidade foi precisamente demostralo.

O diálogo

O profesor:
...
Un día no tren alguén dicía:
Se eu fora así preferiría morrer

Tamén pensan que es xordo!

E repetía afeito:
Preferiría ter morto.

Entón díxenlle:
Non coñeces unhas pompas fúnebres para min?

Debedes tentar por o humor da vosa banda.

Pero cando es novo é moi duro
...

Un alumno:

¿Por que se procura sempre a morte?

O profesor:
Porque resolve todos os problemas
Non somos nós quen queremos morrer
Pero no tempo de Hitler tiñan ese punto de vista.
Estaban ocupados de máis cos xudeus pro se non garántovos que eles terían liquidado a todos os cegos!

[van corenta anos deste dialogo e deste filme]



Imaxe 2

2.3 Achegarse ao real: o signo puro

Outra volta Nicolas Philibert e o seu filme *Le Pays des Sourds*, 1992, como encontro de dous mundos que usan, como fundamento da linguaxe, o visual puro, sen outros apoios que o corpo, a súa capacidade expresiva e os límites.