

El ocurrir del mundo histórico en la imagen en movimiento
*Pregunta por el estatuto de realidad en la imagen cinematográfica,
cuando ésta se enmarca en las categorías del género documental.*

Por Nicolás Guzmán
Profesora Guía Elizabeth Collingwood-Selby
Magíster en Artes Visuales
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
Santiago de Chile, Octubre 2014

Índice

Introducción / Página 3

Capítulo 1. Introducción al campo de discusión:
Imagen y realidad en el ejercicio cinematográfico / **Página 4**

Capítulo 2. Efectos de Realidad / **Página 15**

Capítulo 3. Cine e Historia / **Página 22**

Capítulo 4. Análisis de Obra / **Página 35**

Conclusión / Página 41

Bibliografía Consultada / Página 42

Introducción

La presente tesis es el inicio de una reflexión que se instala dentro de mi producción artística como cineasta, a partir de la experiencia del Magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Y tiene que ver con pensar el cine desde su visualidad, reemplazando el eje del lenguaje por el de las imágenes. Este giro implica un importante cambio en la forma de producir y de ver un film, pues trae consigo una nueva fuerza, la cual radica en la manera en que las imágenes se comportan. Quienes en su apertura de sentido tienen la potencia de disolver las ataduras narrativas que tradicionalmente han configurado el paisaje de la historia.

Esta reflexión se vuelve aun más relevante cuando la trasladamos al género de cine documental, pues las esferas que entran en conflicto se relacionan directamente con lo que consideramos *mundo real*. Es en este territorio donde el cine cobraría un importante rol político, pues permite tomar distancia de la noción de realidad, desarticulando lo que siempre ha parecido lógico y natural. Debo aclarar que esta manera de pensar el cine no se ve del todo plazmada en la obra documental realizada en el marco de esta tesis, si bien el resultado es más tradicional de lo que a continuación se planteará, si fue una instancia efectiva de cuestionamiento respecto los conceptos de realidad e imagen.

Esto será analizado a lo largo de los cuatro capítulos de esta tesis, centrándonos en la relación entre tres conceptos fundamentales: Historia, Narración e Imagen. Esto enfocado en los roles que ha cumplido el Cine Documental, en la manera en que culturalmente nos relacionamos con la representación del mundo y el estatuto de realidad que se le otorga a estas representaciones. El último capítulo gira en torno al largometraje documental “Si Escuchas Atentamente”, en el cual me desempeñé como director. Ahí se aplicarán las nociones desarrolladas en los otros tres capítulos a mi trabajo personal y al proceso de producción de este.

Capítulo 1

Introducción al campo de discusión:

Imagen y realidad en el ejercicio cinematográfico

Nuestra primera meta en vías a responder la *pregunta por el estatuto de realidad en la imagen cinematográfica, cuando ésta se enmarca en las categorías del género documental*, es conocer en qué consiste el género documental, cuál ha sido su tradición, cuánto de esta se mantiene y qué cambios ha sufrido. Para esto podemos recurrir al trabajo del crítico cinematográfico norteamericano Bill Nichols, quien en su libro “Modalidades documentales de representación”¹, se da la tarea de definir con claridad categorías que permiten agrupar las diferentes estrategias narrativas que ha formulado el cine en su rol representacional. Evidentemente los límites entre las categorías son difusos, pero estas nos permiten identificar las formas en que el dispositivo cinematográfico ha decretado lo que entenderá por realismo y por cine documental.

La primera categoría delimitada por Nichols corresponde a la *Modalidad Expositiva*, la cual marcaría de alguna forma el nacimiento del género documental. Esta se caracteriza por el uso de un discurso argumentativo que apela directamente al espectador, mediante intertítulos o voz en off. La imagen es utilizada entonces como ilustración o contrapunto del discurso y su tarea es afirmar los argumentos a manera de testimonio visual de lo que se está planteando. El ejemplo más famoso de esta modalidad es *Nanook of the north* de Robert J. Flaherty, film que narra desde un punto de vista netamente occidental la vida cotidiana de un hombre esquimal, de la misma manera en que lo hacen los actuales documentales de naturaleza. En esta película podemos ver con claridad estrategias narrativas que hoy en día han sido heredadas tanto por el cine, como por la publicidad y la televisión. La modalidad expositiva pone el eje en el discurso hablado, no así en la visualidad. La voz en off se desarrolla de manera lógica con pretensiones de objetividad y se propone plantear una verdad respecto del

¹Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Editorial Paidós, Barcelona, 1991

mundo, verdad que las imágenes vendrían a confirmar. Este tipo de films funciona aplicando un marco epistemológico aceptado como verdadero a distintas áreas del conocimiento. En el caso de *Nanook of the north*, el film traduce la cultura Inuit a parámetros occidentales y se puede apreciar como la hegemonía absoluta del discurso permite doblar otras visiones de mundo a las categorías de exóticas, naive o incorrectas. Así también, esta estrategia cinematográfica se utiliza como forma de exponer la validez histórica de ideologías totalitarias o las bondades de un producto de consumo. El discurso tiene por objetivo entonces la persuasión.

Para conseguir esto, la Modalidad Expositiva recurre a estructuras cinematográficas que emulan los conceptos tradicionales de la experiencia humana, las cuales han sido fuertemente naturalizadas y de manera recíproca han moldeado la forma en que nuestros recuerdos son articulados. Nichols ha sabido identificar claramente estos recursos audiovisuales; por un lado se plantea una secuencialidad lógica que representa al mundo como si estuviera racionalmente ordenado, donde los acontecimientos se conectan de manera lineal a modo de causa y consecuencia. Segundo, encontramos la utilización de una voz en off omnisciente que borra su identidad con el fin de aparentar cierta neutralidad. Ésta hegemoniza y administra el discurso, estableciendo los límites de lo que puede ser dicho y lo que no. Por último, la edición del material se encarga de borrar los procesos mediante los cuales la verdad enunciada se ha validado como tal. Y aunque Nichols no lo dice de esta forma, el trabajo de montaje y puesta en escena se encarga de constreñir la imagen fílmica, anclándola a claves de lectura que limitan el componente interpretativo propio de la visualidad.

La siguiente categoría revisada por Nichols es la *Modalidad Observacional*, la cual se caracteriza por invisibilizar al máximo los medios de producción cinematográficos, logrando de esta forma un *efecto de realidad*, el cual daría al espectador la sensación de tener acceso privilegiado al transcurrir auténtico del mundo, atestiguado por una cámara que se limita solo a mirar, previniéndose de intervenir la naturalidad de los hechos que ocurren. El realizador se sitúa como autor por medio de su ausencia

absoluta en el film. Como si fuera un explorador que descubre una realidad donde la narrativa subterránea no puede ser vista por los ojos comunes, y es su deber capturarla intacta, utilizando la cámara como instrumento quirúrgico, en un ejercicio de taxidermia.

La aspiración de este tipo de cine, sobre todo en su vertiente etnográfica, es lograr mostrar una realidad que ocurre de manera independiente al proceso de puesta en escena cinematográfica que la compone. Para los directores de documental de observación, la manera en que se puede acceder a la realidad es no intervenir en el acontecer de los hechos, pretensión que es fácilmente discutible y cuesta creer que alguien piense así con convicción, a sabiendas de las metodologías de trabajo propias del cine. Adelantémonos un poco en dirección a nuestra pregunta para analizar cómo el proceso cinematográfico puede, en apariencia, desligarse de su propia producción presentándola como algo independiente, que ocurriría de la misma forma si la cámara no hubiera estado ahí.

Nichols es muy acertado al relacionar el documental de observación con el cine narrativo clásico de ficción, debido a que la técnica empleada en su realización es básicamente la misma, no obstante administrando de manera diferente los tiempos y el criterio para unir las secuencias. En ambos tipos de cine vemos que la realidad exhibida por la película se constituye como veraz en la medida que oculta por completo los procesos de su propia construcción, extendiéndole al espectador el pacto de no cuestionar el hecho de que lo que estamos viendo no es la vida de otras personas, sino que una película. Esta es la ilusión que no puede romperse, la sensación de que los hechos que ocurren en la pantalla lo hacen de manera independiente al proceso mismo de su filmación y posterior montaje. La construcción de la trama en la edición debe resguardar ante todo la coherencia del espacio y tiempo, manteniendo el orden lógico en que supuestamente ocurrieron los acontecimientos, no estando permitidos saltos temporales y cortes extraños que provoquen distancia respecto del material visionado. En el caso del documental el énfasis es distinto que en la ficción, pues ésta busca hacer

avanzar la historia para no perder el hilo del arco dramático, mientras que el documental de observación busca alargar los tiempos, instalando la idea de que ese es el ritmo de la vida cotidiana. A pesar de que como espectadores recordemos los hechos de manera más condensada, similar a como opera el montaje de ficción. Los tiempos largos buscarían dar la sensación de un tiempo presente, el cual no puede ser sintetizado, ocultando los procesos de edición y reforzando el efecto de una realidad que se nos entrega pura en la pantalla.

Si la modalidad expositiva instituye en el cine la concepción de una realidad objetiva, en la modalidad observacional se sofistican las técnicas para poder mirarla como si fuera independiente del instrumento que la observa. Pareciera ser que existe un goce cuando la mirada de la cámara y la del ojo se retroalimentan. La puesta en escena clásica, contenida por estrictas reglas, se articula de forma invisible preocupada de no lucirse, para que así el espectador sienta que es él quien ahora puede ver el mundo de una nueva manera.

La siguiente categoría parte de la misma base, es decir, entender el documental como una vía de acceso a la verdad del objeto representado. *La Modalidad Interactiva* de todas formas cruza una línea, pues piensa que esa realidad que está siendo registrada puede ser intervenida por el realizador, pasando a ser éste un actor social más, con la diferencia que mediante el instrumento de la entrevista tiene el poder de administrar los discursos en el film. Los personajes que en la modalidad observacional eran autónomos, ahora se ven interpelados por la entrevista del director, la voz que dirige la argumentación del film ahora tiene un rostro e identidad. Por lo cual pierde su neutralidad moral.

Entendemos que desde la inauguración del género documental se instala un tipo de relación entre el espectador y el mundo que hasta el día de hoy se encuentra fuertemente naturalizada y que va a tomar mucho tiempo poder cuestionar. Es decir, la idea de que el mundo es una entidad independiente de la cámara que lo filma. Si el documental

expositivo establece que en el mundo hay una verdad y esta puede ser mostrada. Con la modalidad observacional se instala la idea de que la cámara puede dejar que la realidad hable por sí misma. Una vez conquistada esta independencia de la obra, la modalidad interactiva se lanza a interrogarla en busca de respuestas. El espectador hace un pacto distinto al que hace con la ficción, pues no cree estar viendo una película, sino que está viendo la realidad misma, o al menos, cómo se supone que esta es.

La cuarta y última categoría explicada por Nichols, *La Modalidad Reflexiva*, marca un quiebre con las concepciones anteriores. En este nuevo escenario “La representación del mundo histórico se convierte en sí misma, en el tema de meditación cinematográfica”². Lo que se hace evidente en las películas de este orden es la pregunta por el estatuto de la representación, pues a pesar de ser catalogado como documental, lo que se proyecta en la pantalla es siempre una *fabricación* y no es un comentario respecto de la realidad unívoca. Los esfuerzos del realizador en este escenario apuntan a reflexionar en torno a los dispositivos cinematográficos y cómo estos muestran el mundo. Lo que ocurre en esta modalidad es el desmantelamiento de la ilusión de la representación. Bajo esta postura se fractura la idea de realidad y verdad, el espectador ya no puede acceder al mundo a través de la pantalla, pues las imágenes ya no muestran nada diferente de ellas mismas.

La modalidad reflexiva vendría a desarticular en el cine, las tres formas analizadas por Philippe Dubois en su libro *El Acto Fotográfico*, en que fue examinado el rol de la fotografía luego de su aparición. Estas nociones han sido heredadas también por el cine documental y en las exigencias y expectativas que el público tiene de él. El primer estadio de la discusión considera que la fotografía equivaldría a un espejo de la realidad y su función sería estrictamente mimética y documental, liberando a la pintura para hacerse cargo del quehacer artístico. El segundo momento entendería la fotografía como un dispositivo transformador de la realidad y que no tendría acceso al referente

² Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Editorial Paidós, Barcelona, 1991

sino a la verdad que este contiene, su esencia³. Finalmente, el tercer momento considera que la fotografía es una huella del referente, en la cual siempre se ve afirmada una existencia⁴. En estos tres momentos “lo real” es concebido como algo de lo que debe salir en búsqueda el dispositivo mecánico. Pero el documental reflexivo lo que muestra es justamente que no hay nada que encontrar fuera del film. Y si las otras tres modalidades nos han hecho creer lo contrario, la modalidad reflexiva nos deja en claro que ha sido solo producto de una estrategia narrativa. En esta nueva perspectiva se atacaría el aspecto referencial de la obra, mostrando al dispositivo cinematográfico como productor de realidad, no como mimesis, no como transformación⁵ y no como huella de “lo que ha sido”. En definitiva nos permite entender que el documental no habla de la historia, sino que la pone en litigio.

Un ejemplo interesante de esta categoría es el film “Los Rubios” Dirigido por Albertina Carri. La película se desarrolla en torno a la memoria de Roberto Carri y Ana Caruso, dos intelectuales asesinados durante la dictadura argentina y padres de la directora, quien para poder embarcarse en la búsqueda de sus recuerdos contrata a una actriz que tome su lugar. Así la película va mezclando entrevistas a los amigos de sus padres, testimonios de los vecinos que presenciaron el día en que la pareja fue secuestrada y la preparación de los planos con la actriz antes de grabarlos.

Por medio de la edición se van analizando los distintos discursos en torno al recuerdo de las víctimas, evidenciando los desfases entre cada versión. Por ejemplo los antiguos

³ “Toda imagen es analizada como una interpretación-transformación de lo real, como una creación arbitraria, cultural, ideológica y perceptualmente codificada, según esta concepción la imagen no puede representar lo real empírico, sino solo una suerte de realidad interna trascendente”. Dubois, Philippe. *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*. Editorial Paidós, Barcelona 1999, pg. 51

⁴ “La tercera forma de abordar la cuestión del realismo fotográfico señala un cierto retorno hacia el referente, pero desembarazado ya de la obsesión del ilusionismo mimético. Esta *referencialización* de la fotografía inscribe al médium en el campo de una pragmática irreducible: la imagen foto se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda. Su realidad primera no confirma otra cosa que una afirmación de existencia” Dubois, Philippe. *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*. Editorial Paidós, Barcelona 1999, pg. 51

⁵ Aclaremos que transformación era entendida como una interpretación de algo que sí tenía el estatuto de real, por lo cual la transformación producida solo jugaba el rol de sucedáneo, el cual reflejaba la esencia de ese otro real, pero que carecía de esta.

amigos relatan los hechos poniendo énfasis en la lucha política y el coraje revolucionario, como quien describe un personaje histórico. Los vecinos hablan con convicción de una familia donde todos eran rubios y la hija menor se llamaba Robertina, cosas que no son ciertas. Los recuerdos que narra “Albertina” mencionan datos que hubieran sido imposibles de registrar para una niña de tres años, como que el auto en que se llevaron a sus padres era un Ford rojo. La búsqueda de Albertina Carri por encontrar a sus padres termina deformando y diluyendo aún más su imagen. Ahora estos parecen alejarse inevitablemente, pues sus recuerdos tienen que convivir con los de sus entrevistados; Roberto Carri y Ana Caruso se multiplican, son tanto héroes, como padres, como rubios y víctimas. La única manera en que la directora puede lidiar con su memoria es a través de la ficcionalización de sí misma, pues no hay nada real ni unívoco a lo cual aferrarse. Lo que ella sabe de sus padres es una ficción de la cual se ha convencido y nada diferencia estos recuerdos de una película de cine.

La Modalidad Reflexiva consistiría en aquellos documentales que se proponen evidenciar, mediante códigos fílmicos⁶, la realidad como una construcción. Para esta tarea se emplean dispositivos cinematográficos en pro de desarticular la enunciación de la narración convencional, rompiendo con la causalidad lineal y mostrando todo relato como una posibilidad y no como una verdad oficial. El *efecto de realidad* es utilizado en muchos casos como una trampa. Aquello que ha convencido al espectador poco a poco se derrumba, dejando ver los ensamblajes y contradicciones que lo erigen. Pero entonces qué hace que consideremos estos films como documentales, si justamente lo que hacen es borrar los límites que le habían dado forma al género.

Los contornos del género se erigirían en relación al vínculo que establece el documental con el realismo de sus imágenes. Es decir que serían películas que al menos dialogan con esa dimensión. Estos contornos ejercen dos políticas opuestas bajo este pacto con

⁶ *Montaje* como herramienta de encuentro entre distintos niveles de realidad, distintas temporalidades, distintas versiones de los hechos, discontinuidades o incongruencias. Uso de la *Puesta en Escena* como objeto central de la película, o recursos que evidencian el carácter ficcional de lo que se muestra.

lo real, una conservadora y otra emancipadora. La primera encontraría lugar en la distinción entre Arte y Documento, separando radicalmente la función creativa de la función de registro, esta segunda función circunscribe la cámara únicamente a su rol mecánico, desestimando el uso expresivo de esta. Si bien, con el desarrollo del arte cinematográfico y con la institucionalización de las películas de ficción, la cámara se ve liberada de su tarea conservadora. Esto ocurre sólo en cierta medida, pues la separación entre creación y registro es luego extrapolada a los géneros Ficción y Documental. La persistencia de esta distinción tiene por consecuencia que la puesta en escena documental deba privarse del potencial expresivo del lenguaje cinematográfico y deba ceñirse únicamente a los códigos que producen efectos de realidad. Recursos como el plano contra plano, elipsis temporales, puntos de vista, flash back y otra infinidad de figuras visuales serían únicamente de uso ficcional. Pues evidencian los dispositivos de fabricación de la imagen, mientras que por el contrario, el *registro*, como el documento, debe aparecer transparente ante los ojos del espectador, ya que en ellos existiría una verdad supuestamente objetiva. Lo más grave de esto es que terminamos confinados a una representación realista del mundo, reforzando la idea naturalizada de que la realidad y la historia se construyen de una sola manera, es decir lógicamente, secuencialmente, narrativamente, linealmente etc. Pero sería justamente este el escenario que viene a demoler la modalidad reflexiva, la cual no apuntaría a incluir al documental dentro de los límites de la ficción, sino a permitir que ambos géneros se permeen. Esto quiere decir que el cine documental ha excedido los códigos que en un principio definieron al género.

Dubois reconoce en la fotografía el surgimiento de esta primera división, relacionada con el carácter mecánico y por ende supuestamente objetivo del registro visual:

“Baudelaire en otros términos, dentro de la ideología estética de su época, vuelve a poner la fotografía claramente en su sitio: es una servidora de la memoria, el simple testimonio de lo que ha sido. Sobre todo la fotografía no debe pretender avanzar sobre dominios reservados a la creación artística. Lo que sostiene semejante afirmación es

una concepción elitista e idealista del arte como finalidad sin fin. Una obra no puede ser para Baudelaire artística y documental a la vez, pues el arte es definido como eso mismo que permite escapar a lo real.”⁷

De todas formas este pacto con la realidad tiene una contraparte que puede ser utilizada de manera emancipadora. Pues el documental se ha reservado la capacidad de dirigirse a las audiencias como la ficción no puede hacerlo. El documental se presenta como *las imágenes del mundo en que nosotros vivimos*⁸, incluso cuando se permite mostrarnos cuan ficticiales son estas. Espectador y película se encuentran en un mismo plano, el mundo concreto. Y los dispositivos cinematográficos están ahí para intervenir materialmente la realidad. En definitiva el género documental es productor de realidad y esto es un acto siempre político.

Los límites del género no habría que borrarlos, sino que sería más interesante redefinir cual es el objeto de estos. Pues es ejercer una violencia aplicar estos límites con miras a reducir las posibilidades expresivas de la imagen cinematográfica. Ya que esto reduce al documental únicamente a un efecto de realidad, que se encarga de mostrar los acontecimientos que en el mundo ocurren. Siendo que este género también podría ser entendido como el territorio en donde nos podemos cuestionar cómo representamos la realidad en que vivimos, cuál es la forma de ésta, cómo se produce, cómo se puede componer y recomponer de infinitas maneras. Esta sería la función emancipadora de la imagen documental, pues alcanzaría una verdadera conexión con la realidad de los espectadores, permitiéndoles cuestionarla y abordarla bajo nuevos esquemas y perspectivas.

Sería interesante pensar la historia del cine documental a partir del potencial creativo y no de su objetividad mecánica, entendiendo *la llegada del tren a la estación* u *obreras*

⁷ Dubis, Philippe. *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*. Editorial Paidós, Barcelona 1999, pg. 23

⁸ Parafraseando a Bill Nichols. Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Editorial Paidós, Barcelona, 1991

saliendo de la fábrica de los hermanos Lumiere, como puestas en escena, es decir como ficciones. Como si el registro documental hubiese tomando provecho de los códigos de puesta en escena desarrollados bajo el marco del cine narrativo clásico, sofisticando aún más la técnica para que sus carácter irremediamente ficcional pase casi por completo desapercibido, convenciendo a las audiencias de su realismo e invisibilizando su génesis inevitablemente ficticia. De hecho esto no resulta absurdo si repasamos cronológicamente la historia del cine. “El Nacimiento de una Nación”, pionera en el desarrollo del lenguaje audiovisual es de 1915 y “Nanook Of The North”, supuestamente el primer documental, es de 1920. A esto habría que sumar el hecho de que el documental como hoy lo conocemos es muy posterior dentro de la historia del cine, pues su desarrollo está relacionado a los avances tecnológicos en los equipos de registro. Pedro Casckel analiza este proceso y relata que: “Hay que darse cuenta de que el cine sonoro nació en 1929, pero que el sonido para los documentales solo se podía grabar en estudios después de la filmación. Es recién a finales de los años 50 que aparecen las posibilidades de grabar sonido magnético en terreno y algunos años después sonido sincrónico con la cámara”⁹. Es decir el documental es heredero de todo un campo de experimentación previo desarrollado en el ámbito de la ficción.

Podemos pensar que lo que el género documental realmente nos ofrece, es una nueva manera de organizar la “realidad” histórica, independientemente del estatuto que cada modalidad le conceda a esa "realidad". Así películas como “La Batalla De Chile” no pierden su carácter de denuncia, pues por medio de múltiples cortes, fragmentaciones y ensamblajes, se nos muestra la historia encarnada en un nuevo cuerpo, que nos permite apreciarla y entenderla de una cierta manera. El documental, resguardado por el acuerdo pactado con el espectador, tendría la facultad de re significar la historia, lo que implica que siempre adopta una postura frente a los órdenes de poder, ya que existiría en su capacidad articuladora un potencial crítico o un potencial afirmativo. Estas dos posibilidades estarían alojadas en las diversas modalidades,

⁹ Casckel, Pedro. *Las Nuevas Tecnologías y el Documental: Rescate de la Identidad y Memoria Nacional*. Ensayo, pg 1.

independientemente de los distintos niveles (todos vigentes) en que se esté entendiendo la "realidad" y por ende la "historia".

El cine por primera vez desdibuja los límites entre ficción y documental cuando redefine lo que el cine narrativo clásico había instituido como experiencia. Desde la invención de la cámara se formuló rápidamente una gramática audiovisual que lograría contener el carácter interpretativo y ambiguo de la imagen en movimiento para hacerla narrable. Así se desarrolló un método de fragmentación y de montaje que produce la apariencia de continuidad, la cual se sostiene anclando las imágenes de manera lineal según una lógica de causa y consecuencia, bajo las directrices establecida por el guion. Se sitúa a la trama como eje articulador, relegando la imagen a vehículo de una historia. Gilles Deleuze en "La Imagen Tiempo" rescata cómo André Bazin identifica que en el Neorealismo Italiano se produce un cambio en lo que el cine podía llegar a comprender como realismo, pues éste abandona la estructura narrativa aristotélica y los conflictos se vuelven ambiguos debido a que se desplazan al orden de lo visual, donde el discurso racional pierde su hegemonía a la hora de organizar los elementos del mundo filmado.

Capítulo 2

Efectos de realidad

Podríamos decir en este momento que el realismo es un efecto de la imagen fílmica, y que el cine es una manera de editar la historia, sin confundir estas afirmaciones con la idea común de que sería el arte de contar historias. Gilles Deleuze explica en *Estudios Sobre Cine 2*¹⁰ que con el neorrealismo italiano sucede un cambio de eje en la estructura del film. Considerando que en el realismo clásico la imagen consistía en reacciones ante las situaciones, el espectador se identificaba de manera sensoriomotriz con el personaje, el cual respondía mediante acciones al devenir del guion. “En la construcción clásica de la historia la causalidad es el primer principio unificador. Las analogías entre personajes, escenarios y situaciones están ciertamente presentes pero, en el nivel denotativo, cualquier paralelismo se subordina al movimiento de causa y efecto. Las configuraciones espaciales se motivan por el realismo (una oficina de un periódico debe tener mesas, máquinas de escribir y teléfonos) y, principalmente, por necesidades compositivas (la mesa y la máquina de escribir se usarán para escribir noticias significativas; los teléfonos forman enlaces importantes entre los personajes)”¹¹. En los films neorrealistas en cambio se construirían situaciones, según Deleuze, puramente ópticas y sonoras. Donde los lazos sensoriomotrices se verían debilitados por un nuevo realismo, el cual desborda las capacidades de sus personajes, dejándolos en calidad de espectadores. El mundo se presenta como un lugar ambiguo y fragmentado donde el sujeto merodea en busca de encuentros.

Así Deleuze en *La Imagen – Tiempo, Estudios sobre cine 2*, declara dos realismos en el cine, el de la Imagen-Acción, correspondiente al cine clásico y la Imagen-Óptica, que surge con el neorrealismo italiano. En el primer caso hay una característica decisiva: “*Los objetos y los medios tenían ya una realidad propia, pero se trataba de*

¹⁰ Deleuze, Gilles. *La imagen – tiempo, Estudios sobre cine 2*. Editorial Paidós, Barcelona 1987

¹¹ Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Editorial Paidós, Barcelona 1996, pg. 157. Libro clave en el análisis contemporáneo de los códigos cinematográficos, el cual será citado repetidas veces en este texto

una realidad funcional, estrechamente determinada por las exigencias de la situación, aun cuando estas exigencias fuesen tanto poéticas como dramáticas”¹². Es decir, es una imagen de carácter narrativo, donde el mundo representado se organiza de manera coherente en relación a la progresión de la trama¹³. La imagen-Óptica por el contrario, desarrolla los conflictos a nivel visual, estableciéndose la relación con la realidad desde los sentidos. La tarea del espectador tiene una función interpretativa y no de lectura, enfrentándose a un mundo ambiguo y discontinuo. La narración ya no es algo que recae sobre los objetos y personajes, administrando la rigurosa coherencia de la historia, hasta el punto de forzarla.

Es interesante como el *efecto de realidad* logrado por el neorrealismo italiano no se encontraría en sus aspectos técnicos revolucionarios, como tratar temáticas sociales, filmar en locaciones reales y trabajar con *no actores*, sino que estaría dado por un desencadenamiento de las potencias expresivas de la imagen, en desmedro de la hegemonía narrativa. En el cine documental la modalidad observacional adopta algunos de los criterios estéticos del neorrealismo, pero bajo una mirada más bien conservadora. Utilizando el estilo de puesta en escena pero manteniendo los criterios de edición clásicos, borrando el carácter ambiguo del film, pues su principal pretensión es acceder a una realidad objetiva. Fórmula que resulta muy efectiva para potenciar un efecto de realidad, pero que no es crítica de sus propios mecanismos de producción.

David Bordwell define el concepto de *ocultación de la producción* como una concepción de la historia donde ésta parece no haber sido construida, “parece haber preexistido a su representación narrativa”¹⁴ y acota que “ En cuanto a producción, con frecuencia en algún sentido fue así, pues las grandes películas de Hollywood pusieron

¹² Deleuze, Gilles. *La imagen – tiempo, Estudios sobre cine 2*. Editorial Paidós, Barcelona 1987, pg 15.

¹³ “Las configuraciones espaciales se motivan por el realismo (una oficina de un periódico debe tener mesas, máquinas de escribir y teléfonos) y, principalmente, por necesidades compositivas (La mesa y la máquina de escribir se usarán para escribir noticias significativas; los teléfonos forman enlaces importantes entre los personajes)” Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Editorial Paidós, Barcelona 1996, pg. 157

¹⁴ Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Editorial. Paidós, Barcelona 1996, pg. 161

a punto escenarios en miniatura, creados por escenógrafos, dentro de los cuales se incluían maquetas de cámaras, actores y unidades de iluminación para predeterminar los procesos de filmación”¹⁵. Como veíamos en el capítulo anterior, el documental en sus tres primeras modalidades partiría exactamente desde esta misma premisa, estableciendo los hechos narrativos como preexistentes a su puesta en escena; la maqueta en este caso se llama *la vida real*. Podríamos aventurarnos a decir que al partir ambos géneros desde esta noción de realidad, también comparten una misma finalidad, llegar a la verdad; en el caso del film clásico como resolución del conflicto¹⁶ y en el documental como objetivo metodológico.

Tanto Deleuze como Bordwell reconocen *El Eclipse* de Antonioni como un precursor del nuevo realismo cinematográfico, y ambos autores concuerdan en que lo que se produce en este film es una borradura de los límites entre objetividad y subjetividad a la hora de construir el mundo representado. Deleuze lo describe de la siguiente manera:

*“En cuanto a la distinción entre subjetivo y objetivo, también va perdiendo importancia a medida que la situación óptica o la descripción visual reemplazan a la acción motriz. Se cae en un principio de indeterminabilidad, de indiscernibilidad: ya no se sabe qué es lo imaginario o lo real, lo físico o lo mental en la situación, no porque se los confunda sino porque este saber falta y ni siquiera cabe demandarlo. Es como si lo real y lo imaginario corrieran el uno tras el otro, reflejándose el uno en el otro en torno a un punto de indiscernibilidad.”*¹⁷

Bordwell desde una postura menos filosófica y más técnica describe este realismo como *Cine de Arte y Ensayo*¹⁸, el cual tendría como referente la literatura moderna. Este cine buscaría construir convenciones estéticas apoderándose de nuevas realidades:

¹⁵ Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Editorial. Paidós, Barcelona 1996, pg. 162

¹⁶ “Tanto si el protagonista aprende una lección moral como si tan solo el espectador conoce la historia completa, el filme clásico se mueve rígidamente hacia una creciente conciencia de la verdad absoluta” Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Editorial. Paidós, Barcelona 1996, pg. 160

¹⁷ Deleuze, Gilles. *La imagen – tiempo, Estudios sobre cine 2*. Editorial Paidós, Barcelona 1987, pg. 19

¹⁸ Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Editorial. Paidós, Barcelona 1996, pg. 205

“el mundo aleatorio de la realidad “objetiva” y los estados pasajeros que caracterizan la realidad “subjetiva””¹⁹. De todas formas Bordwell repara en que este nuevo realismo no sería “más real” que el antiguo, solo establece un canon diferente, pero tiene tanto de manipulación como el cine narrativo clásico. Así el autor identifica una serie de estrategias formales que va reconociendo en distintas películas del mismo periodo. Por ejemplo la ligazón débil entre los acontecimientos, en los cuales el personaje se “desliza de forma pasiva de una situación a otra”²⁰. Los códigos cinematográficos construyen una narración menos concreta que desemboca en un final abierto. Uno de los motores de la historia será la vivencia de una situación psicológica límite por parte del protagonista, “proporciona un centro formal dentro del cual las convenciones del realismo psicológico pueden entrar en funcionamiento”²¹. El uso del Flashback y Flashforward serán recursos comunes, que definirían al cine de arte y ensayo como una narración efectista y autoconsciente, sobre todo en el caso del segundo, impensable en el cine narrativo clásico y que comunica información al espectador, no así al protagonista.

La crítica de Bordwell irá más lejos, considerando que este género impuso una moda del *buen cine*, pero que en realidad sería en muchos casos una forma de marketing basada en la idea del autor donde cada una de sus obras debe ser vistas con miras a entender el corpus completo de su producción. Así también se utilizará el nacionalismo como estrategia publicitaria, por ejemplo el neorrealismo italiano o la nueva ola francesa. Bordwell concluye que el cine de arte y ensayo se propone la difícil tarea de armonizar un realismo subjetivo, con un realismo objetivo y una marca de autor, lo cual sólo se logra mediante el uso de la *ambigüedad*²² como recurso estético. Así la

¹⁹ Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Editorial. Paidós, Barcelona 1996, pg. 206

²⁰ Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Editorial. Paidós, Barcelona 1996, pg. 215

²¹ Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Editorial. Paidós, Barcelona 1996, pg. 215

²² “Según esto, las películas de Hollywood serían consideradas malas porque son denotativamente inequívocas, mientras que los filmes de arte y ensayo se convertirían en buenas por que exigen un esfuerzo para resolverlos. Dentro de la estructuras de este libro, sin embargo, la ambigüedad es sólo una estrategia estética entre muchas otras, todas ellas de un interés potencialmente idéntico. Lo significativo es que la narración del cine de y ensayo anuncia su deuda con las artes de principios del siglo xx convirtiendo la ambigüedad -de la historia o de la forma de contarla- en central.” Bordwell, David. *La*

verosimilitud objetiva del neorrealismo italiano, el realismo subjetivo de los personajes y la marca autoral serían para Bordwell convenciones tan formales como las del cine narrativo clásico y tendrían también por objetivo final contar una historia.

De todas formas debemos entender que lo que hace el “cine de arte y ensayo” no es sólo un juego formal sin consecuencias, pues de todas maneras viene a diluir nociones muy instaladas en el pensamiento occidental, como por ejemplo la existencia de una verdad objetiva que valida una moral histórica. En Deleuze encontramos puntos que hacen de esta corriente cinematográfica algo más que una anécdota:

“Cuando Robbe-Grillet establece su gran teoría de las descripciones comienza por definir una descripción «realista» tradicional: es la que supone la independencia de su objeto y plantea, en consecuencia, una discernibilidad entre lo real y lo imaginario (que se los confunda no significa que no se distingan). La descripción neorrealista del nouveau roman es muy diferente: como ella «reemplaza» a su propio objeto, por una parte borra o «destruye» su realidad, que pasa a lo imaginario, pero por la otra hace surgir de esa realidad toda la realidad que lo imaginario o lo mental «crean mediante la palabra y la visión.” Lo imaginario y lo real se hacen indiscernibles.”²³

Desde este enfoque podemos entender que películas como *El Eclipse* son modelos para pensar el estatuto de “realidad” respecto de su configuración representacional. El dispositivo formal nos entregaría herramientas visuales y narrativas para experimentar con los elementos que componen la historia, pasando de ser una cosa concreta a evidenciar su carácter de puesta en escena. Bordwell relaciona este proceso en el cine a la literatura moderna, pero hay que entender que estos movimientos no son equivalentes, debido a que son medios que operan bajo principios diferentes. En este nuevo realismo la historia se desplaza a los códigos de la imagen, liberándose

narración en el cine de ficción. Editorial. Paidós, Barcelona 1996, pg. 213

²³ Deleuze, Gilles. *La imagen – tiempo, Estudios sobre cine 2*. Editorial Paidós, Barcelona 1987, pg 19

justamente del funcionamiento literario. La ambigüedad entonces no debería ser entendida como un efecto formal sino como un elemento constitutivo de las imágenes, las cuales escapan a la lectura y el entendimiento, por el contrario se entregan a la interpretación. Nuevamente Deleuze nos ofrece una interpretación más compleja del asunto:

“Una última cuestión: ¿a qué se debe que la caída de las situaciones sensorio motrices tradicionales, tal como era en el antiguo realismo o en la imagen-acción, deje emerger tan sólo situaciones ópticas y sonoras puras, opsignos y sonsignos? [...]El cine fue una de las razones de su evolución, pues le permitió descubrir el poder descriptivo de los colores y los sonidos en tanto que reemplazan, borran y recrean el propio objeto. Y, más aún, lo táctil puede constituir una imagen sensorial pura, siempre que la mano renuncie a sus funciones prensivas y motrices para contentarse con el puro tacto.”²⁴

Además debemos considerar que esta forma cinematográfica tiene un impacto aún más importante cuando la trasladamos al género documental. Debido a que el pacto que establece el espectador con la película tiene implicancias directas en la vida cotidiana. La transgresión es aún más significativa cuando en el documental se presenta la realidad como algo donde real e imaginario no son cosas diferenciables, pues es justamente el género donde las audiencias habían depositado su confianza, abrazando en sus imágenes la verdad concreta y unívoca. Un ejemplo magistral de esta nueva forma de entender el cine es *The Thin Blue Line* de Errol Morris, donde se investiga y recrea el asesinato de un oficial de policía en Dallas. Entrevistando al condenado y a quienes fueron sospechosos Morris va contrastando las distintas versiones. Así el suceso del crimen comienza a diluirse, ya no se sabe cómo fueron las cosas, pues estas no ocurren de una sola manera, dejando en claro que todo depende de cómo se pongan en escena. El documental lleva el ejercicio a tal punto que nos hace pensar que el sistema judicial de Texas cometió un error al dictar su condena.

²⁴ Deleuze, Gilles. *La imagen – tiempo, Estudios sobre cine 2*. Editorial Paidós, Barcelona 1987, pg 25

Es importante entender que en este cine la potencia del film retorna a la imagen, es ahí donde se debaten las tensiones que le dan forma a la película y la vuelve relevante a un nivel que no es pragmático, como lo sería un reportaje. “Si nuestros esquemas sensorio motores se descomponen o se rompen, entonces puede aparecer otro tipo de imagen: una imagen óptica-sonora pura, la imagen entera y sin metáfora que hace surgir la cosa en sí misma, literalmente, en su exceso de horror o de belleza, en su carácter radical o injustificable, pues ya no tiene que ser «justificada», bien o mal...”²⁵

²⁵ Deleuze, Gilles. *La imagen – tiempo, Estudios sobre cine 2*. Editorial Paidós, Barcelona 1987, pg

Capítulo 3

Cine e Historia

Este capítulo se propone alcanzar una definición del género documental en cuanto a sus conquistas formales y el rol político que ejerce. Podríamos considerar en primera instancia que el cine documental, a diferencia del resto del corpus cinematográfico, interpela al espectador de manera directa. Bill Nichols dirá que “el cine documental es una ficción (en nada) semejante a cualquier otra”²⁶, pues éste tendría como propósito “abordar el mundo en el que vivimos en vez de mundos en los que imaginamos vivir.”²⁷ En el marco de esta tesis modificaremos la frase de Nichols y diremos que el documental aborda el mundo en que vivimos, para pensar cómo lo imaginamos. Así el dispositivo despliega una serie de herramientas de corte y unión para darle al mundo un nuevo cuerpo representacional, el cual a lo largo de la historia del cine se ha desplazado desde un eje literario a uno visual. Liberada de la estructura lógica narrativa, la imagen se entrega a la interpretación, la obra entonces nos permite apreciar la historia desde diversos puntos de vista y temporalidades. La doctrina de una narrativa causal, objetiva y moral es diluida por la potencia expresiva de la imagen. De esta forma el documental tiene la oportunidad de romper las clausuras sobre la historia y la petrificante temporalidad lineal.²⁸

Sin duda es deber reflexionar sobre la manera en que se ejerce este rol político y la relación que debería establecer el cine documental con el concepto de historia. La siguiente cita de Georges Didi-Huberman nos da un interesante norte para pensar:

“Una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo *síntoma* (interrupción en el saber) y *conocimiento* (interrupción en el caos). Es sorprendente que Walter Benjamin haya exigido del artista exactamente lo mismo que exigía de sí

²⁶ Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Editorial Paidós, Barcelona, 1991, pg. 152

²⁷ Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Editorial Paidós, Barcelona, 1991, pg. 152

²⁸ Esto no apunta a negar que esta misma función política pueda ser ejercida por la ficción, solo busca aclarar que es un propósito intrínseco al hecho de querer hacer un documental.

mismo como historiador: “El arte, es peinar la realidad a contrapelo”. Warburg, en cuanto a él, hubiera dicho que el artista es el que hace que se entiendan mutuamente los *astra* y los *monstrua*, el orden celeste (Venus diosa) y el orden visceral (Venus abierta), el orden de las bellezas de arriba y el de los horrores de abajo. Es tan antiguo como *La Ilíada* –puede que incluso como la imitación misma –, y se ha convertido en algo muy moderno desde los *Desastres* de Goya. El artista y el historiador tendrían por lo tanto una responsabilidad común, hacer visible la tragedia en la cultura (para no apartarla de su historia), pero también la cultura en la tragedia (para no apartarla de su memoria).”²⁹

El cine documental, tendría todas las facultades para ejercer dicha tarea. Pudiendo ser un productor crítico de las representaciones del mundo donde nosotros espectadores vivimos y mostrándonos en sus imágenes las complejidades y tensiones que lo componen. De todas formas el efecto de realidad que poseen sus imágenes es un arma de doble filo, pues éstas parecieran siempre mostrarnos la verdad, independiente de cual sea ésta. El grado de deconstrucción de los paradigmas establecidos va a depender de cómo son representados formalmente los acontecimientos, pues detrás de cada estructura visual y temporal hay diferentes concepciones de la historia impuestas al espectador. De todas maneras la relevancia que tenga la obra en su rol subversivo no siempre va a depender de la radicalidad de su configuración, pues el contexto de su producción también juega un rol importante. “La Batalla de Chile” no deja de ser un ejemplo significativo de esto, pues no es una película que desarticule de manera formal las convenciones más tradicionales del cine documental, pero sí utiliza la narración para dar visualidad y sentido a las convulsiones que transforman al país, permitiéndonos entender que después de esa batalla la fractura es irremediable y el lenguaje hablado carece de sentido; “País”, “Nación”, “Chile” son conceptos que resuenan vacíos.

²⁹ Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Editorial Círculo de Bellas Artes, Barcelona 2013. pg 7.

Didi-Huberman dirá que “El *montaje* será precisamente una de las respuestas fundamentales a ese problema de *construcción de la historicidad*. Porque no está orientado sencillamente, el montaje escapa de las teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Entonces, el historiador renuncia a contar “una historia” pero, al hacerlo, consigue mostrar que la historia no es sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino.”³⁰ Y si bien el cine es en sí mismo montaje, puede ser utilizado como una herramienta de subyugación de la imagen al tiempo de la progresión³¹ lineal, también puede hacer confluír la heterogeneidad y en los contornos que se tocan sacar a relucir la complejidades que no dejan de acontecer de manera constante en la vida cotidiana de sus audiencias. El dispositivo cinematográfico podría abordar lo real y transformarlo para así darle una nueva imagen, una nueva figura, la cual se transforma ante los ojos del espectador, llevándolo por diferentes caminos que le permiten experimentar el mundo bajo un nuevo recorrido, donde las temporalidades pueden encontrarse y la forma de la historia es maleable .

Cabe preguntarse entonces en qué radica la diferencia entre un montaje que se propone peinar la historia a contrapelo, de un montaje conservador. Diremos que esta diferencia se encuentra en la relación que se establece entre los términos *imagen* (considerando el montaje como una de sus propiedades), *historia* y *narración*. Para entender esto partiremos por el análisis de David Bordwell, quien identificaría en ciertas producciones una emancipación de la imagen de su labor de ser vehículo de una narración. Esto lo plantea en oposición al cine de arte y ensayo -crítica con la que discrepábamos en el capítulo anterior-. Y así dirá que “La narración de arte y ensayo

³⁰ Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Editorial Círculo de Bellas Artes, Barcelona 2013. pg 5

³¹ “La idea de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de su movimiento como un avanzar por un tiempo homogéneo y vacío. La crítica de esta representación del movimiento histórico debe constituir el fundamento de la crítica de la idea de progreso en general”. Benjamin, Walter. *Sobre el concepto de Historia*. pg. 6

señala autoconscientemente sus propias intervenciones, pero el objetivo es aún contar una historia, discernible en cierta manera. Estos esquemas no son de ninguna ayuda cuando todo en la película podría representar tanto la visión subjetiva como la intervención del autor. Al impulsarnos a construir una historia pero a la vez impedirnoslo, la narración de *El año pasado en Marienbad* separa radicalmente la historia «potencial» del argumento y la estructura estilística que se nos presentan.”³² *El año pasado en Marienbad* es sin duda una obra donde se rompe con cada uno de los parámetros narrativos clásicos. Sistemáticamente se desarticulan las gramáticas sobre el tiempo, el espacio y los personajes. Las imágenes se desenvuelven según su propia naturaleza, son imágenes emancipadas de toda literalidad. Películas como *El año pasado en Marienbad*, serán categorizadas por Bordwell como *paramétricas*. Refiriéndose a este tipo de films el autor considera lo siguiente: “existe otro tipo de narración (paramétrica) en que el sistema estilístico del filme crea pautas *diferentes a las demandas del sistema argumental*. El estilo fílmico puede organizarse y enfatizarse hasta un grado que lo convierte, al menos, en tan importante como las pautas del argumento.”³³

Según esto un film funcionaría como un sistema en el cual hay dos términos, por un lado está el estilo visual, es decir las imágenes y por otro lado está la historia, propia al argumento narrativo. Y el énfasis de cada film puede estar puesto en uno de estos dos polos. Es acá es donde debemos detenernos a pensar ¿es posible que las imágenes y la historia sean cosas que ocurren en paralelo, independientes una de otra, cómo si la técnica cinematográfica y la técnica narrativa fueran cosas separadas? En definitiva ¿imagen e historia son términos heterogéneos?

Bordwell al separar estilo como el territorio de las imágenes y argumento como el territorio de la historia, homologa los términos narración e historia, reprimiendo la potencia política de las imágenes al poner una brecha entre estas y el concepto de historia. Por un lado concordamos con que la línea narrativa de un film no debería

³² Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Editorial. Paidós, Barcelona 1996, pg. 247

³³ Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Editorial. Paidós, Barcelona 1996, pg. 247

radicar en las gramáticas impuestas a la imagen, pues como expresa Régis Debray “mostrar no es decir”³⁴. No está en la naturaleza de las imágenes la narración, como tampoco la lectura o las clausuras de significado. Pero lo que tenemos que disputar acá, es la idea de que narración e historia son sinónimos, narrar la historia no es en ningún caso lo mismo que mostrarla, pues son ejercicios que se rigen bajo lógicas diferentes. En las imágenes las tramas tienen un carácter material y sensorial, de tensión y distensión, de distancias y ritmos. Nos permite ver la historia, no como una línea de tiempo que se traza de manera lógica, sino como un gran paisaje donde todo puede ocurrir de manera simultánea. Por lo mismo tampoco hay que pensar el cine como una concatenación de fotogramas que se unen mediante enlaces lógicos, sino como una imagen que muta en el tiempo, ante la cual nos vemos obligados a no poder quitarle la mirada de encima. Un cine que es político en su visualidad, es un cine que muestra la historia. Lo que nos enfrenta a un escenario más complejo, pues como plantea Andrei Tarkovski, parafraseando a Nikolai Golo, las imágenes podrían “expresar la propia vida y no conceptos o ideas de la vida”³⁵. El rol político del cine entonces sería ofrecernos una perspectiva de la realidad que se entrega a la experiencia y no así a la hermenéutica, es en ese ejercicio donde radicaría su labor emancipadora.

Con esto podemos incorporar una nueva perspectiva a esta tesis. Hasta el momento habíamos intentado librar al cine del estigma de ser el arte de contar historias, pero al hacerlo cometíamos un grave error. Es importante entender que el concepto de historia no es dominio de la narración y que éste debe ser disputado por las imágenes y la manera en que éstas producen sentido bajo sus propios códigos. Es justamente en su vínculo con ésta donde radica el rol político del documental, el cual consistiría en enfrentarnos a nuestra realidad en el complejo territorio de la visualidad, llevar la historia a las imágenes y mediante éstas permitirnos ver las discontinuidades, disolviendo los persistentes encadenamientos narrativos en la ambigüedad visual, en las temporalidades en conflicto. Es ésta la instancia donde podemos concebir “peinar

³⁴ Debray, Régis. *Vida y Muerte de la Imagen: historia de la mirada en occidente*. Editorial Paidós, Barcelona, 1998. Pg 14.

³⁵ Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el Tiempo*. Editorial Rialp, Barcelona, 1997. p 132

la historia a contrapelo”.

Hacer una película es darle forma a la realidad, una forma que está ahí para ser experimentada. Cada película es un recorrido que encarna algo de la historia y ese algo es el espacio de posibilidad donde las temporalidades confluyan. Si estas se dejan ver será decisión del director, de todas formas la imagen guarda una potencia. Cada película documental es testimonio de la existencia de un mundo diferente al que nosotros conocemos, con otras lógicas y jerarquías. Está ahí para que podamos verlo y así forme parte de nuestra perspectiva. La cámara vino a revolucionar nuestra mirada y la forma en que experimentamos visualmente el tiempo. La pregunta de Didi-Huberman parece muy pertinente “Al igual que no hay forma sin formación, no hay imagen sin imaginación. Entonces, ¿por qué decir que las imágenes podrían “tocar lo real”? Porque es una enorme equivocación el querer hacer de la imaginación una pura y simple facultad de des-realización. Desde Goethe y Baudelaire, hemos entendido el sentido constitutivo de la imaginación, su capacidad de *realización*, su intrínseca potencia de *realismo* que la distingue, por ejemplo, de la fantasía

o de la frivolidad

Es lo que le hacía decir a Goethe: “El Arte es el medio más seguro de aislarse del mundo así como de penetrar en él”. Es lo que le hacía decir a Baudelaire que la imaginación es esa facultad “que primero percibe (...) las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías, [de manera] que un sabio sin imaginación ya sólo parece un falso sabio, o por lo menos un sabio incompleto”³⁶.

Entendemos entonces el cine documental como una reencarnación del acontecer del mundo en un nuevo cuerpo histórico, donde la forma esté dada por un entramado de uniones materiales y temporales. Y más allá, esta nueva figura es siempre una manifestación política, que se erige siempre demolidora de los órdenes lógicos.

³⁶ Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Editorial Círculo de Bellas Artes, Barcelona 2013. pg 1.

3.1 análisis formal

A continuación revisaremos tres films, relacionando sus aspectos formales con su carácter político. En el primer ejemplo el eje estaría puesto en los aspectos narrativos y en el segundo caso nos desplazaremos hacia el trabajo de la visualidad.

A. *Primer Caso*

La Batalla de Chile es sin duda uno de los documentales más influyentes producidos en el contexto chileno. Si tuviéramos que definirlo bajo una de las categorías de Nichols podríamos considerar que pertenece a la modalidad interactiva, pues su estructura básica se construye por medio de la entrevista, sobre todo el primer capítulo. Un film de estas características, como decíamos en el capítulo anterior, ya no oculta sus medios de producción y tampoco pretende una objetividad en su discurso, pues existe la imagen del entrevistador. Lo que es dicho se ve regulado por la pregunta enunciada, así el realizador administra el relato de film en escena y se puede intuir que el mismo criterio de selección es aplicado en montaje. El efecto de realidad radica en la constatación empírica de la realidad tangible, la cual al ser interrogada develaría una verdad.

Al analizar formalmente *La Batalla de Chile*, lo primero que llama la atención es lo interesante que resulta la mezcla entre el material de archivo y la entrevista en la calle a personas comunes respecto de los temas presentados. Se plantea un contexto político y se nos ofrece el comentario social respecto de éste, el cual recurre a ambas posturas políticas y mediante el uso de la ironía logra generar un comentario crítico. Por otro lado el film presenta una labor historicista clásica, en la medida en que se hace un esfuerzo en que los hechos sean narrados de la manera más causal posible, para lo cual recurre a una tarea de exhaustivo registro, lo que se traduce en una extensión de doscientos sesenta y cinco minutos en tres capítulos. El objetivo es presentar un panorama lo más completo posible desde un punto de vista crítico, que va mostrando la división del país desde los grupos políticos hasta la idiosincrasia nacional.

Al ver esta película se tiene un vivo retrato de la situación del país, un retrato político

debido a que esa es la temática central de la obra. ¿Pero qué sucedería si es que los códigos y gramáticas visuales de esta película no fueran en pro de un relato político, o si fueran políticos pero del bando opuesto? Si bien el objetivo no es construir una moral respecto a la producción cinematográfica, si hay que ser muy conscientes que una obra como *La Batalla de Chile* está conformada por una estructura narrativa clásica, la cual no presenta un carácter particular, por lo que puede ser utilizada bajo cualquier discurso. *La Batalla de Chile* sería un film político en cuanto a narración, pero existiría una neutralidad política en su visualidad, disminuyendo el poder crítico de la imagen. Muchas veces la cámara corre tras el testimonio, lo importante es ver las caras que hablan en miras a recabar información. La manera en que fue realizado el film tendría que ver con la contingencia de los sucesos y la importancia de dar un relato a lo que estaba sucediendo, la urgencia de la tarea declina en el rol narrativo. Y es justamente en esta sensación de contingencia donde el efecto de realidad de *La Batalla de Chile* encuentra más fuerza, la cámara se presenta como un ojo despierto que en medio del caos logra captar el fluir de los acontecimientos.

En oposición a este estilo de puesta en escena podemos recurrir a un film político donde las imágenes y su funcionamiento apelan al espectador, permitiéndole apreciar un orden político de manera visual. Ese film es, *El Triunfo de la Voluntad* de Leni Riefenstahl. La puesta en escena mantiene rigurosos códigos, dando forma a imponentes imágenes y perspectivas. Construyendo la idea del colectivo unido bajo la presencia del líder, la cámara recorre la ciudad y las multitudes, pero aísla al sujeto que escucha atento. El film registra los discursos de Hitler, pero les da forma en las imágenes, es un film que muestra la unidad de una sociedad bajo una ideología, lo que va más allá de la información hablada. Todo en la película es evidentemente una puesta en escena, las formaciones perfectas, los desfiles y los cuerpos desnudos. Susan Sontag en su artículo *Fascinating Fascism* publicado en el *New Yorker Review of Books*, el 6 de febrero de 1975 acerca del libro *The Last of the Nuba* de Leni Riefenstahl. Analiza como la autora intenta redimir su imagen bajo la idea de que su fascinación siempre fue la belleza, la armonía y la perfección, lo que la impulso a hacer este libro de

fotografías sobre la tribu africana Nuba. A pesar de esto Sontag tiene la agudeza de reconocer la estetización de los mismos valores fascistas que dieron forma a *El Triunfo de la Voluntad* y *Olympiad*. Como la sumisión absoluta, la fascinación por la muerte y la destrucción como un acto del espíritu, la transformación de la energía erótica reprimida en una fuerza espiritual con fines bélicos, la exaltación de una comunidad que nos opondría la figura del líder, etc.

Susan Sontag también realiza un trabajo de investigación histórica donde devela que muchos datos de la biografía de Leni Riefenstahl han sido inventados para desvincularla de su relación con el régimen totalitario, lo que no extraña a nadie, pero más interesante para el objeto de esta tesis, es que también recaba información de cómo fue producida técnicamente *El Triunfo de la Voluntad*. Así describe que el congreso del Partido Nacionalsocialista de 1934 fue pensado desde un principio como un espectáculo cinematográfico, disponiendo los discursos y los desfiles como si fueran un set de grabación. Dejando espacio para rieles de dolly, filmado a un promedio de entre 30 y 50 cámaras y planificando previamente los encuadres. Esta información es contrapuesta a una cita sacada de una entrevista a Riefenstahl en la famosa revista francesa *Cahiers du Cinéma*, donde la directora expresa al referirse a *El Triunfo de la Voluntad*, que “Not a single scene is staged [...] Everything is genuine. And there is no tendentious commentary for the simple reason that there is no commentary at all. It is history —pure history.”³⁷ Ante esto Susan Sontag considera que “*Triumph of the Will* represents an already achieved and radical transformation of reality: history become theater [...] In *Triumph of the Will*, the document (the image) is no longer simply the record of reality; “reality” has been constructed to serve the image”³⁸. Pero según el análisis de esta tesis, esto sería algo que se podría decir de cualquier film, siempre la realidad es construida para servir a la imagen. Pues como hemos

³⁷ “Ni una sola escena es puesta en escena [...] Todo es genuino. Y no hay comentarios tendenciosos por la simple razón de que no hay ningún comentario. Es historia – puramente historia” Sontag, Susan. *Fascinating Facscism*, New Yorker Review of Books, el 6 de febrero de 1975, pg. 2

³⁸ “*El Triunfo de la Voluntad* representa una transformación ya alcanzada y radical de la realidad: La historia se transforma en teatro [...] En *El Triunfo de la Voluntad*, el documento (la imagen) ya no es simplemente el registro de la realidad; la “realidad” ha sido construida para servir a la imagen” Sontag, Susan. *Fascinating Facscism*, New Yorker Review of Books, el 6 de febrero de 1975, pg. 3

mencionado, el cine no es una herramienta de registro sino que de producción creativa. Lo mismo ocurre en *La Batalla de Chile*, existe la decisión de darle una forma a esa realidad; sería una película totalmente distinta si Patricio Guzmán se hubiera decidido por filmar con trípode en vez de cámara en mano, de ser así las imágenes no producirían esa sensación de contingencia, la cual es puramente visual.

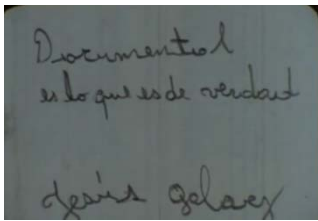
Los documentales de Leni Riefenstahl, en palabras de la propia Susan Sontag³⁹ “podrían ser los dos documentales más grandes producidos en el siglo pasado”, pero en ningún caso serían obras emancipadoras, pues son la imagen de la sumisión absoluta. Su belleza estaría en que presenta una realidad, en clave benjaminiana, de un pelo atterradoramente lustroso. Esto nos hace entender que el territorio de la imagen si bien nos permitiría acceder a nuestra realidad desde códigos liberados de la percepción narrativa, enfrentándonos a cosas que escapan a la palabra, no es garantía de nuestra emancipación. Pues es un territorio de lo indeterminado, donde todo existe como una potencia que se puede corporeizar⁴⁰. De todas formas la diferencia entre *La Batalla de Chile* y *El Triunfo de la Voluntad* es radical, la experiencia a la cual se ve expuesto el espectador se construyen en territorios distintos. En el primer caso se presenta el *relato* sobre como el Chile actual se refunda en la fractura del mismo. *El Triunfo de la*

³⁹ Quien se plantea brillante y sagazmente crítica frente a estos.

⁴⁰ El análisis de Susan Sontag se torna aún más interesante cuando realiza el siguiente vínculo. “These ideals are vivid and moving to many people, and it is dishonest—and tautological—to say that one is affected by *Triumph of the Will* and *Olympiad* because they were made by a film maker of genius. Riefenstahl’s films are still effective because, among other reasons, their longings are still felt, because their content is a romantic ideal to which many continue to be attached, and which is expressed in such diverse modes of cultural dissidence and propaganda for new forms of community as the youth/rock culture, primal therapy, Laing’s antipsychiatry, Third World camp-following, and belief in gurus and the occult. The exaltation of community does not preclude the search for absolute leadership; on the contrary, it may inevitably lead to it. (Not surprisingly, a fair number of the young people now prostrating themselves before gurus and submitting to the most grotesquely autocratic discipline are former anti-authoritarians and anti-elitists of the 1960s.) And Riefenstahl’s devotion to the Nuba, a tribe not ruled by one supreme chief or shaman, does not mean she has lost her eye for the seducer-performer—even if she has to settle for a nonpolitician. Since she finished her work on the Nuba some years ago, one of her main projects has been photographing Mick Jagger.” “*El Triunfo de la Voluntad* representa una transformación ya alcanzado y radical de la realidad: La historia se transforma en teatro [...] En *El Triunfo de la Voluntad*, el documento (la imagen) ya no es simplemente el registro de la realidad; la “realidad” ha sido construida para servir a la imagen” Sontag, Susan. *Fascinating Fascism*, New Yorker Review of Books, el 6 de febrero de 1975, pg. 4

Voluntad no cuenta como sucede el congreso del Partido Nacional socialista de 1934, sino que se *muestra* la materialización de la ideología totalitaria Nazi. El eje principal no se sitúa en la trama narrativa del film, lo que hace Leni Riefenstahl darle una imagen al fascismo, es eso lo que vemos durante cada segundo de los 114 minutos que dura el film.

B. Segundo Caso. *Cien niños esperando un tren*



Cien niños esperando un tren es una película que muestra el taller de cine implementado por Alicia Vega en poblaciones. En el cual se les enseña a niños en situaciones de riesgo social sobre la historia del cine, su funcionamiento y se les muestran películas. El documental tiene una parte de observación y otra de entrevista a los niños, profesora y familias.

Podríamos intuir que uno de los objetivos del film es revisar la historia del cine, desde la idea de que la imagen del tren llegando a la estación no ha perdido su fuerza. Se podría interpretar que lo que llega a esos niños con este tren es el acceso a las imágenes y a las formas discontinuas del cine. Lo que Alicia Vega entrega a estos niños es la posibilidad de apropiarse de las imágenes, entenderlas y expresarse con ellas. Un nuevo medio es una nueva ventaja para esos niños. Es muy relevador que el tren toma una nueva forma cuando a los niños se les pide que dibujen su propia película, y es gratificante pero triste al mismo tiempo que la nueva imagen sea la de las protestas.

Ignacio Agüero habla sobre el cine como fuerza en movimiento de manera reflexiva, poniendo como eje central de la obra el cine mismo, su historia y sus medios de

⁴¹ Ignacio Agüero, *Cien Niños Esperando Un Tren*, Chile, 55 min. 1988

producción. Así, crea fuertes uniones de sentido entre las imágenes mediante el montaje, que permiten proyectar el júbilo de los niños frente a la llegada de las imágenes en movimiento, para quienes el cine se transforma en un medio accesible a ser visto y producido. La manera en que el tren *aparece* no deja de llamar la atención. Primero como un una anunciación que recae sobre el plano general del paisaje de la población, luego se nos permite ver el rostro de los niños que miran el film, en off Alicia Vega dice que este es el nacimiento del cine. Luego el tren es un rumor que recorre a las familias, hasta que finalmente se muestra a los niños celebrando su llegada. En el último plano del film está la parroquia donde se implementaba el taller de cine y escuchamos el fuerte silbido del vapor. El tren de los hermanos Lumiere sigue en movimiento, no es sólo la primera película de cine, sino que es una potencia que sigue recorriendo la historia, así como las obreras aún siguen saliendo de sus fábricas⁴². La exhibición del film es tan gestacional para los niños del taller de cine como lo fue 1895.

Cien niños esperando un tren presenta una compleja puesta en escena y montaje. Resulta muy interesante como escenas cotidianas son registradas mediante un desplante técnico considerable. Por ejemplo cuando los niños entran a clases por primera vez, la cámara sube mediante el uso de una grúa permitiéndonos tener una panorámica mayor de la situación. Probablemente esa escena haya sido ficcionada y no busca ocultarlo, el ritmo con que los chicos entran a clases es preciso con el movimiento de cámara y su duración en montaje. Así también vemos como Ignacio Agüero le pide a un grupo de niños que lean un letrero, estos parecen chacotear y él les insiste en que lo hagan. Y a pesar de esto, avanzada la película se recalca la siguiente frase escrita por un niño “documental es lo que es de verdad”, el término verdad acá se ve resignificado por el film, por un lado el componente ficcional no se oculta y por otro lado se nos muestra detalladamente los dispositivos que dan forma al cien y cómo estos funcionan a manera de *efectos visuales*. Así también los dibujos de los niños sobre las protestas son ficcionales, pero nos muestran al mismo tiempo, mediante gruesas líneas y dibujos

⁴² Salida de las obreras de la fábrica Lumière

de palitos, una violencia que resulta totalmente real. En esos dibujos hay tanto realismo como en cualquier fotografía. *Cien niños esperando un tren* permite que en las imágenes se exprese una potencia que nació con la imagen de un tren.



43

C. Conclusiones

Revisando estas tres películas debemos entender que en el cine se aloja una fuerza, la potencia de poder mostrar las cosas e interferir materialmente la realidad en que vivimos, como un gesto emancipador de la percepción y la comprensión. La imagen, una vez liberada, siempre tendrá (a mi parecer) un carácter demoledor, amoral, que nos conflictua. ¿Qué habría de emancipador en *El Triunfo de la Voluntad*? que cuando vemos algo podemos reconocerlo en nosotros mismos y a partir de ahí es posible lidiar con lo que antes no tenía forma. Aun así, *Cien niños esperando un tren* es el ejemplo de una película que no sólo trata de una experiencia emancipadora, donde un grupo de niños encuentra en las imágenes las herramientas para manifestar su descontento, para visualizar sus sentimientos. Sino que también le da forma al cine como una potencia liberadora en la metáfora del *Tren llegando a la estación*. Es este el rol político del cine documental, no el de encontrar una verdad, sino que es una herramienta que nos permite intervenirla, disolviendo las estructuras que tradicionalmente le han dado su forma al concepto de historia, permitiendo visualizar nuevos horizontes de realidad.

⁴³ Ignacio Agüero, *Cien Niños Esperando Un Tren*, Chile, 55 min. 1988

Capítulo 4

Análisis de Obra

“Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella”

Walter Benjamin⁴⁴

Aclaraciones

El siguiente capítulo busca detenerse en algunos de los conceptos revisados anteriormente mediante el análisis del largometraje documental “Si Escuchas Atentamente”, en el cual me desempeñé como director. Actualmente se encuentra en etapa de post producción, por lo cual no es una obra que se encuentre finalizada del todo en su proceso creativo. A continuación está la sinopsis de la obra para contextualizar la discusión.

Sinopsis:

Cuatro niños confiesan sus miedos y sueños en torno al futuro al imaginar sus vidas desde los márgenes de la ciudad. Hacia el final de su educación básica la vida los está separando y es momento de tomar decisiones que determinarán sus vidas. Francisca (15) se siente sola y cree que nadie la apoya, no quiere repetir los mismos errores que cometió su madre y su salida es dejar todo atrás y empezar de nuevo en otra ciudad. Scarlett (13) sueña con ir a la universidad, pero tiene claro que no está dispuesta a hacer los esfuerzos que esto implica, ni si quiera cree ser capaz de terminar el colegio. Javiera (13) está determinada a salir de la población donde viven, quiere convertirse en azafata y así conocer el mundo. A Nain (13) no le interesan los estudios, él es feliz pasando las tardes junto a su caballo en los potreros próximos a la escuela. Sin embargo

⁴⁴ Benjamin, Walter. *Sobre el concepto de Historia*. pg. 2

la vida rural que escogió se ve amenazada por los numerosos centros comerciales que comienzan a poblar el sector.

1. Modalidades Documentales

Una manera coherente de iniciar el análisis de la obra, es hacer la tarea de situarla dentro de las categorías descritas por Nichols, las cuales fueron trabajadas en el principio de esta tesis. Si bien nunca fue un objetivo que la película fuera producida dentro de los marcos formales y teóricos de alguna de las cuatro categorías, el resultado sí puede ser descrito por medio de los parámetros que estas establecen. De todas maneras, este ejercicio se transforma en un desafío complejo, pues existen dos dimensiones de las cuales tengo conciencia. La primera corresponde al proceso de producción y las estrategias de puesta en escena utilizadas durante la grabación, y la segunda es el efecto buscado mediante estas estrategias. Sin embargo, Nichols en su análisis de las modalidades documentales se enfoca en la obra final y la relaciona con sus medios de producción. Es en el desfase de ambos puntos donde se devela el *efecto de realidad* buscado por el director. Entendemos entonces las modalidades documentales como distintos efectos de realidad cinematográficos. Dicho esto, procederemos de la misma manera.

“Si Escuchas Atentamente” pretende construir un espacio sensorial e ir evaluando las situaciones que enfrentan los personajes bajo los estados de ánimo que éstas gatillan en los cuatro protagonistas. Así por ejemplo mientras vemos a Scarlette con sus amigas en la rueda de la fortuna, en Off⁴⁵ la escuchamos reflexionar sobre si es feliz en la vida o no. El desfase radical entre las dos situaciones no constituye una acción propiamente tal sino que más bien produce una sensación, un estado de ánimo. Este estado de ánimo no se encontraría alojado ni en la información narrada ni en las acciones concretas, sino que en el efecto logrado mediante la conjugación del ritmo y tono de la voz, con una

⁴⁵ Voz en Off es el término con que se refiere a un texto hablado que no corresponde temporal o espacialmente a la situación diegética que estamos viendo.

puesta en escena propia de las lógicas del video clip musical. Es decir, que los encuadres y el montaje se estructuran de manera rítmica y complementaria a lo que oímos, por lo que la escena no construiría un arco narrativo racional.

Esta es la principal característica formal de “Si Escuchas Atentamente”, la estructura del video clip, que responde a criterios sonoros y visuales, permite mezclar con libertad situaciones que no guardan una coherencia lógica, temporal o narrativa. La pregunta entonces es a qué modalidad documental podría adscribir la obra. Claramente no corresponde a la modalidad observacional, pues en ningún caso la puesta en escena es naturalista y no existe la sensación de un tiempo presente. Por el contrario, las escenas estarían construidas combinando distintas temporalidades, todas estas articuladas por el estado de ánimo del personaje. Y quizá esta es nuestra primera pista, la voz en off tendría un carácter omnisciente sobre las imágenes que vemos y eso sin duda es una característica de la modalidad expositiva. Personalmente me gustaría pensar que en “Si Escuchas Atentamente” se hace un uso subversivo de esta modalidad, pues la película expondría una suerte de verdad en torno a lo que sienten los protagonistas, el grado de empatía con Scarlett nos da la sensación de tener acceso a un aspecto genuino de su vida. Pero la voz en off ya no es un actor racional que se sirve de la imagen como ilustración del discurso, sino que dicta los parámetros físicos (ritmo y tono) bajo los cuales la imagen se vincula materialmente.

Podríamos considerar un gesto político el hecho de situar el estado anímico de una niña en el lugar que tradicionalmente ha utilizado el discurso racional. Ambos se presentan como formas válidas en que el mundo puede tomar forma y ser evaluado. Por otro lado, podríamos identificar un matiz propio de la modalidad reflexiva, en el hecho de que este aspecto genuino de los personajes es de carácter sensorial y en su condición de sensación solo puede ser interpretado. De esta manera la película presenta la realidad como una materia que se presta para ser interpretada a través de los sentidos y no como una estructura racionalmente determinada.

2. La Ambigüedad

En “Si Escuchas Atentamente” fue un objetivo que las imágenes no participaran de la película bajo criterios narrativos, permitiéndole al espectador apreciarlas en sí mismas. Los gestos, miradas y paisajes al no responder a las exigencias de la trama guardan un componente de ambigüedad en cuanto a su sentido, y es justamente este factor el que permite que la voz en off habite dentro de ellos. De esta forma el documental aborda temáticas sociales desde un realismo subjetivo, este realismo no es tangible ni concreto, no pretende la existencia de un objeto al cual la cámara pueda apuntar directamente, por lo que debe ser construido de manera ficcional. Es una realidad a la que solo el cine puede dar cuerpo.

Es interesante pensar esta película como un documental que busca exponer una realidad subjetiva, pues bajo los parámetros tradicionales del género esto resulta una contradicción. Claramente algo así como los sentimientos de estos cuatro niños no pueden ser capturados por la cámara, pues son invisibles, en definitiva no pueden ser *documentados*. El dispositivo cinematográfico no puede cumplir su función de registro, por lo que mi tarea como director es darle forma a esta realidad y eso es un ejercicio puramente ficcional. Como quien hace un collage de sonidos e imágenes para componer el paisaje que observa. Aun así, al ver el resultado reconocemos el carácter documental de la obra, pues su objetivo es presentar una realidad. A pesar de la ambigüedad del margen entre ficción y documental, este se sostiene gracias a que se erige en el territorio de las imágenes y estas no nos ofrecen verdades sino sólo posibles interpretaciones. Y ese es el fin de esta película, darle una forma posible a la manera en que se sienten estos niños, las imágenes no son ilustraciones de esa subjetividad, sino que son en sí mismas el estado de ánimo de los protagonistas.

3. Espacio y Tiempo:

Mis principales referentes a la hora de pensar los dispositivos formales que configuraron “Si Escuchas Atentamente” vienen de la literatura japonesa, específicamente la poesía Haiku. Pues en este estilo se plantea una relación particular entre el tiempo, el espacio y el sujeto que lo habita. En los poemas Haiku el sentimiento expresado por el autor siempre se corporiza en el acontecer de los fenómenos naturales, por lo que no habría una barrera entre la interioridad del sujeto y el entorno que lo rodea. Geoffrey Bownas y Anthony Thwaite⁴⁶-dos académicos pertenecientes a la universidad de Oxford, que destacaron por su estudio y traducción de la poesía japonesa en colaboración con el escritor Yukio Mishima - atribuyen esta característica del Haiku a la tradición religiosa sintoísta predominante en el Japón. Pues esta concibe una perspectiva animista del mundo, donde el ser humano no sería algo divisible de la naturaleza. La sensibilidad de los sujetos estaría determinada por la contemplación del paisaje y la manera en que este cambia con el paso de las estaciones. Por ejemplo, si el poema trata de la muerte este sentimiento se va a ver reflejado en alguna característica específica del periodo estival:

“Gentle as my dead friend’s hand
Resting on my shoulder,
This autumn sunshine”⁴⁷

Traducción referencial:

Suave como la mano de mí amigo muerto
Apoyada en mi hombro,
Este sol de otoño.

⁴⁶ Bownas, Geoffrey y Thwaite, Anthony. *The Pinguin Book of Japanese Verse*, Editorial Pinguin Classics, Londres 2009. Ambos autores pertenecientes a la universidad de Oxford, se dedicaron a la traducción de la poesía japonesa desde el año 700 hasta el periodo moderno. Su principal colaborador fue el escritor japonés Yukio Mishima.

⁴⁷ Poema Haiku 1969, de Kusadao, Nakamura, *The Pinguin Book of Japanese Verse*, Editorial Pinguin Classics, Londres 2009.

Es esta manera de concebir la relación entre el sujeto y su entorno lo que me llevó a trabajar los espacios retratados en un estrecho vínculo con la voz de los niños, como si fueran una misma cosa. Anteriormente comentaba que los sentimientos de estos niños no pueden ser registrados por el dispositivo cinematográfico, pero si abordamos su entorno como una entidad constitutiva de su interioridad, podemos construir por medio de este la densidad de sus sentimientos. Para mí los niños y la población no serían cosas distintas, uno es causa y consecuencia del otro. Se podría argüir que los espacios y su historia son más antiguos que los personajes que los vivencian, excediéndolos en cuanto a complejidad. Pero es justamente esto lo que rompe la poesía Haiku, pues tiene una concepción cíclica de las estaciones del año en oposición a una percepción lineal del tiempo. De la misma manera, mediante la observación de la población podemos desarticular la lectura lineal de la historia del lugar. Pues en él vemos de manifiesto que conviven distintas temporalidades, un ejemplo es el espacio rural que limita con a la autopista de alta velocidad. Ambos nos hablan de modelos de sociedad y sistemas económicos radicalmente distintos y los dos coexisten en conflicto en la manera en que Nain comprende el mundo.

Nuestra premisa fue entonces que la subjetividad de los personajes pareciera proyectarse en el entorno que los rodea. Espacios, que consecuencia material de distintos proyectos de mundo, han determinado a los sujetos que los habitan. Así las voces de los niños son también las voces de los espacios que recorren.

Conclusión

Esta tesis no pretende dictaminar cual sería la forma correcta de hacer cine documental. A través del desarrollo de esta investigación teórica y visual he querido explorar, sustentar y defender una práctica del cine documental que no asuma el concepto de historia como si fuese sinónimo de Narración. Pienso que cuando las películas se construyen a partir de las imágenes nos apelan de una manera muy directa y material, en ellas y en la forma en que se comportan se aloja una potente fuerza. Creo que siempre hay un factor emancipador sobre nuestra comprensión del mundo cuando esta fuerza no es reprimida y es ahí donde veo el rol político del cine documental.

Bibliografía Consultada

Libros

Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Editorial Paidós, Barcelona, 1991

Deleuze, Gilles. *La imagen – tiempo, Estudios sobre cine 2*. Editorial Paidós, Barcelona 1987

Dubois , Philippe. *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*. Editorial Paidós, Barcelona 1999

Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Editorial Paidós, Barcelona 1996.

Benjamin, Walter. *Sobre el concepto de Historia*.

Debray, Régis. *Vida y Muerte de la Imagen: historia de la mirada en occidente*. Editorial Paidós, Barcelona, 1998

Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el Tiempo*. Editorial Rialp, Barcelona, 1997.

Revistas

Sontag, Susan. *Fascinating Facscism*, New Yorker Review of Books, el 6 de febrero de 1975, pg. 3

Artículos

Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Editorial Círculo de Bellas Artes, Barcelona 2013.