



Universidad de Chile

Facultad de Artes

Departamento de Teoría de las Artes

EXPERIENCIA Y DISTANCIAMIENTO, SEGÚN BENJAMIN, EN EL DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICO *HIJA*

**Tesina para optar al Grado Académico de Licenciada en Artes
con Mención en Teoría e Historia del Arte**

Natalie Tapia Unzueta

Profesor Guía: Víctor Díaz Sarret

Santiago de Chile, 2014

Agradecimientos.

Por las tardes juntas, por estar siempre ahí, a mi hermana Jazmín.

Por leerme, escucharme, apoyarme a Yonaly.

Por escucharme y motivarme a Karina, Luz, María José.

Por ayudarme a acceder al material bibliográfico: Eugenio.

Por su ayuda, apoyo y orientación durante el desarrollo de esta tesina:

Victor Díaz S.

Índice.

Introducción	Pág. 5
I. Primera parte: Acerca del documental autobiográfico:	
1.1. Autobiografía, documental y vanguardia.	Pág.9
1.2 El cuestionamiento a la utopía objetivista- realista.	Pág.15
1.3 El distanciamiento en el documental autobiográfico.	Pág.20
II. Segunda Parte: La experiencia, el cine y el distanciamiento	
2.1 Experiencia, vivencia y <i>shock</i> .	Pág.24
2.2 Acerca del concepto de distanciamiento.	Pág.28
III. Tercera parte: Análisis del documental <i>Hija</i> a la luz de los conceptos desarrollados:	
3.1 Recapitulando: Documental autobiográfico, experiencia y distanciamiento.	Pág.33
3.2 <i>Hija</i> , un drama social que reclama su lugar.	Pág.37
3.3 Escisión entre experiencia y conciencia: La escena de los cisnes.	Pág.41
3.4 El conocimiento como revelación en el documental <i>Hija</i> .	Pág.45
3.5 La “pobreza” de la tramoya.	Pág.49
Conclusiones.	Pág.55
Referencias bibliográficas.	Pág.59

Resumen.

La presente tesina tiene por objetivo estudiar los conceptos de *experiencia* y *distanciamiento*, según Benjamin, en el documental autobiográfico *Hija*. Para esto comenzaremos revisando la manera en la que la modalidad autobiográfica se inserta dentro del campo documental, además de algunas de las reflexiones en torno a la evolución de éste, que permiten la realización de documentales que se basan en vivencias del propio autor, y que permitan, además, comprender la *experiencia* y el *distanciamiento*, como elementos fundamentales dentro su producción. Junto con lo anterior, se estudiará a partir de estos conceptos, y de acuerdo a Benjamin, el reemplazo de la experiencia por la vivencia, y la necesidad del distanciamiento como modo de relación con el espectador. Finalmente, analizaremos el documental autobiográfico *Hija*, considerando que el relato se basa en una vivencia problemática, y detectando estrategias visuales que delaten el uso del distanciamiento.

Introducción.

La presente tesina tiene como objetivo analizar el documental autobiográfico *Hija* a partir de los conceptos de experiencia y distanciamiento, analizados por Benjamin en trabajos como “el narrador” y “Tentativas sobre Brecht”. La elección de este tema responde a un interés personal por el cine y en particular por lo que puede llegar a tener de articulador y desarticulador de verdades, interés que se incrementa al considerarlo como un medio que, en todos los casos, es potencialmente masivo. Los mecanismos por medio de los cuales el cine articula y desarticula ideas, relatos, verdades, pueden ser observados desde distintas ópticas; la construcción del guión, la mayor o menor experimentación visual, la generación de *shock* como resultado del montaje, etc. Esta tesina no pretende realizar un análisis acabado de estos elementos, sino más bien conjugar algunos de ellos con los conceptos que hemos mencionado, y con el contexto en el que prolifera la realización de documentales autobiográficos. He seleccionado el documental autobiográfico, y específicamente el documental *Hija*, debido a que en él se aprecia un cruce interesante entre operaciones visuales y una reflexión sobre lo que significa realizar un relato cinematográfico sobre la propia vivencia de su realizador. Lo anterior parece muy legible desde algunos de los conceptos estudiados por Benjamin, tales como *experiencia*, *vivencia* y *distanciamiento*, sobre todo porque el autor nos habla sobre una crisis de las verdades de la existencia, del fin del aura, y del reemplazo de la experiencia por la vivencia.

Cada vez es más frecuente ver documentales en carteleras de cine, entrevistas a documentalistas en revistas, y sitios de Internet dedicados a la reflexión sobre producciones de cine que conjugan prácticas documentales y artísticas. Esto se debe quizás a que se han producido en el terreno del cine documental ejercicios bastante ricos

para la reflexión en distintas disciplinas; el cine, el Arte, la antropología y la Historia son algunas de ellas. Hay muchas miradas atentas y dispuestas a trazar caminos que interpreten la evolución del campo y que se interroguen acerca de las operaciones y motivaciones que lo movilizan.

Debido a la proliferación de los estudios dedicados al tema, se ha constatado ya en varias oportunidades la relación entre parte importante del cine documental del último tiempo, y el cine de vanguardia desarrollado especialmente a comienzos del siglo XX. Consideremos por ejemplo el libro “Documental y vanguardia” (Torreiro Casimiro y Cerdán Josetxo, eds.) que reúne varios capítulos de distintos autores que reflexionan acerca de esta relación. Por otra parte, el cine de vanguardia está influenciado por diferentes movimientos vanguardistas, entre ellos el surrealismo y el dadaísmo, influencias desde las que podemos inferir, que en términos generales, lo que se busca es desarrollar un trabajo que se distancia de los cánones ilusionistas del cine comercial, y prioriza la realización de un ejercicio crítico, que dialogue con la cultura que jerarquiza y da estatutos determinados a los objetos. De acuerdo con parte importante de la literatura que se ha dedicado a estudiar el tema, la principal tarea del cine de vanguardia es la de cuestionar la racionalidad occidental, o si se quiere, la manera en la que ésta configura la “mirada”. Lo anterior se materializará, en términos generales, en el intento por poner en crisis la realidad configurada a partir de una determinada manera de comprensión, ya sea por medio de un lenguaje surrealista, como es el caso del trabajo realizado por Luis Buñuel, o más bien “realista” o documental como podría ser el caso del *cine ojo* de Dziga Vertov.

La crisis a la que se hace alusión, responde al contexto del siglo XX, el cual mostraba que el orden y las formas canónicas de comprender las relaciones sociales habían llegado a un punto en el que se hacía evidente que la humanidad atentaba contra sí misma, dicha cuestión queda manifiesta en la imagen de la guerra. La tarea principal de las vanguardias, tanto en las Artes visuales, como en el cine, en este contexto, apuntará a cuestionar el avance del capitalismo, y en particular a su manera de dominar y conquistar a las masas, manteniendo relaciones de enajenación en el ámbito de la producción, y creando el ambiente adecuado para que ese orden se reproduzca. Esto último, por medio de la producción de mercancías de las que las masas intentarían apropiarse, por medio del trabajo enajenado al que, en el mayor de los casos, se podrá acceder.

Es en el contexto descrito anteriormente donde se encuentra el fundamento de estudio de la presente tesina, ya que los trabajos de Benjamin, dedicados a la cultura, se ubican en el mismo escenario de guerra mundial y son un aporte, en tanto que, el autor referido se inclina a buscar el potencial revolucionario en las propias masas alienadas en lugar de generar una utopía acerca del proletariado como alta cultura.

Algunas de las reflexiones llevadas a cabo por la vanguardia, pero cercanas a los aportes de Benjamin, son las que encontraremos en el análisis del documental *Hija*. Si bien entendemos que el contexto de producción de este documental es distinto de aquel en que se desarrollaron los movimientos vanguardistas del siglo XX europeo, y del contexto en el que Benjamin escribió las reflexiones que estudiaremos, consideramos que los conceptos de *experiencia* y *distanciamiento*, y lo que de ellos se desprende en este análisis: vivencia, ensoñación, shock, revelación, son de gran pertinencia para el análisis que se propone, pues el ejercicio crítico que se comienza a desarrollar en el cine

de vanguardia comienza a hacerse presente en el cine documental a partir de mediados del siglo XX, y continúa estándolo aún hoy en el documental autobiográfico.

El documental autobiográfico pretende mostrar una o varias vivencias del propio realizador que han sido problemáticas y que podrían resultar de interés para el espectador, por lo tanto, la conciencia respecto a la importancia de estos acontecimientos contiene una primera aproximación, un punto de partida para la posibilidad de un cine potencialmente “revelador”.

Por otra parte, lo que el documental hace suyo del cine de vanguardia no sólo se traduce en una reflexión que puede desprenderse de la vivencia relatada, sino que esto se encuentra especialmente, si es que no completamente, en la manera en que ésta se elabora cinematográficamente para encontrarse con el espectador. Esto último es lo que estudiaremos a partir del concepto de distanciamiento.

De esta manera, la presente tesina se estructurará de la siguiente forma: La primera relación que estudiaremos será la establecida entre documental, autobiografía y vanguardia, de forma de adentrarnos en el campo en el que se encuentra situado el documental que estudiaremos, y en el terreno que se moviliza la reflexión de Benjamin que nos interesa; la segunda parte de esta tesina consiste en el estudio de los conceptos de *experiencia* y *distanciamiento* a partir de Benjamin, y su posibilidad de ser leídos en el documental que analizaremos; por último, realizaremos el análisis propiamente tal del documental *Hija* a la luz de los conceptos estudiados, primero en lo referido al concepto de experiencia y vivencia, y luego a las operaciones visuales en las que se puede percibir el uso del distanciamiento.

I. Primera parte: Acerca del documental autobiográfico.

1.1. Autobiografía, documental y vanguardia.

El documental autobiográfico es una forma híbrida entre autobiografía fílmica, documental y cine de vanguardia. El cruce realizado entre estos tres caminos se produce a mediados del siglo XX en medio de una inflexión en el campo del cine documental que lo transforma en un soporte adecuado para llevar a cabo prácticas que antes sólo se generaban en el cine de vanguardia. El encuentro se debe entre otras cosas a que la discusión propia de cada campo llega a un punto de convergencia que permitirá establecer claros puentes de uno a otro de estos caminos. Lo anterior se traducirá en el hecho de que una misma obra pueda ser catalogada de documental, autobiografía y cine de vanguardia al mismo tiempo: “En un sentido muy amplio, se podrá afirmar que todo documental autobiográfico también sería vanguardista, en la medida, que rompe con la tradición objetivista del cine clásico” (Cuevas, 2005: 223).

El primer cruce, a saber, entre documental y autobiografía fílmica es, según Cuevas, espontáneo, ya que la autobiografía intenta reconstruir la vida o una vivencia específica, acontecida en la vida del autor. Al producir un relato, no sobre una ficción, sino sobre hechos ocurridos en el mundo histórico, tal cual lo hace el cine documental, lo que ocurre es que “la autobiografía encuentra su hábitat natural en el cine documental” (Cuevas, 2005: 222).

El segundo cruce, entre documental autobiográfico y vanguardia, tiene que ver, según este autor, con el acercamiento entre las opciones formales utilizadas por esos

años en el campo del cine documental, y las utilizadas por las vanguardias cinematográficas: habría de esta forma una fusión en cuanto a estrategias visuales entre ambos caminos. A esto agregaremos lo señalado por J. M Catalá, pues esa experimentación visual en el cine de vanguardia tendría como base una reflexión en torno a la manera en la que se configura la mirada, cuestionando la forma acostumbrada de “poner en visión las cosas”, y esto último es, en términos generales, el ejercicio que hace el cine, objetivando la realidad a través de imágenes. (Catalá, 2005: 147)

Nos interesan estos cruces porque cuando la autobiografía encuentra su lugar en el cine documental, éste ya se encontraba explorando opciones de tipo formal que lo emparentan con el cine de vanguardia, pero, sobre todo, había llegado a un nivel de reflexión dentro del propio campo documental que lo hace cuestionarse sobre la forma en la que se estaba comprendiendo la representación de la realidad a través del cine, es decir, preguntándose si está asociado a un realismo naturalista (intentando capturar la realidad tal como se da a los sentidos) o más bien a producir una realidad nueva a través del cine.

En el documental, esta reflexión, de la mano de una determinada manera de entender la objetividad, toma la forma de una discusión en torno a la mayor o menor intervención del autor en el momento de la representación de la realidad. En este sentido, el documental autobiográfico es posible cuando el problema de la *intervención* del autor, en la representación de la realidad, se resuelve aceptando el punto de vista y el juicio particular del realizador en el relato cinematográfico, ya que en una modalidad como ésta, que se construye a partir de una vivencia de su autor, la elaboración del relato cinematográfico sería fundamentalmente intervención.

Afirmamos entonces que nos interesa el cruce que acabamos de exponer porque, gracias a un determinado estado de la reflexión del documental, se crea el lugar apropiado para la autobiografía, y por el mismo sendero de aquella reflexión, para la elaboración de nuevos discursos visuales. En ambos casos se reemplaza el cuestionamiento sobre la manera correcta de representar el mundo histórico, por el de la manera de producir en el espectador un aprendizaje acerca de la forma en la que se configura su manera de ver la realidad.

La lectura que realizaremos acerca del documental autobiográfico estará comprendida desde los conceptos de experiencia y distanciamiento estudiados por Benjamin, por lo que la operación de poner en cuestión la manera de configurar la visión del mundo es fundamental. De hecho, para Benjamin, ésta bien podría ser la principal tarea del Arte en la época moderna. Veremos cómo el distanciamiento o extrañamiento de los objetos será la forma más adecuada de llevar a cabo esta tarea.

Esto último, por otra parte, es el ejercicio que acerca el documental a un cine más bien experimental, en particular considerando un trabajo como el de Dziga Vertov: cine de vanguardia al que se le ha adjudicado en muchas oportunidades una vocación documentalista; “en especial en Dziga Vertov nos damos cuenta, de que existe otra posibilidad más cercana al documental, que considera que es en la misma realidad donde residen las posibilidades de la nueva visión, ya que es en el mundo, en la sociedad moderna, donde se gestan experiencias fragmentarias” (Catalá, 2005: 125)

Es difícil definir en términos estrictos qué se entiende por documental y qué por cine de vanguardia. Sin embargo, respecto a lo primero diremos que la principal

Característica, tal como señala Bill Nichols (1997), es su interés por representar el “mundo histórico”, Efrén Cuevas dirá, en lo referido al documental autobiográfico en particular, que dadas las mutaciones que el campo ha sufrido en las últimas décadas, lo esencial será su cualidad referencial, es decir, que prime el interés por hablar acerca de hechos acontecidos en la realidad y no por realizar narrativas ficcionales:

“De esto modo, aquí consideraremos como autobiográficas sólo las prácticas de carácter documental, que por tanto se construyan sobre nexos claramente indexicales, desde el comentario en off del autor, hasta imágenes de su entorno filmadas por él” (2005: 223).

No es el interés de esta tesina discutir acerca de qué tan verídica pueda llegar a ser una autobiografía fílmica, considerando que los acontecimientos siempre serán relatados en un presente distinto a aquel en el que los hechos ocurrieron. Sin embargo, nos detendremos brevemente en este asunto, pues, la discusión llevada a cabo en estos términos, es similar a aquella que incluye al cine documental en general, que revisaremos más acabadamente en los siguientes capítulos. Dicha discusión constituye la problemática en torno a la relación del punto de vista del realizador, con la representación objetiva del mundo histórico.

En el caso del documental autobiográfico, se ha cuestionado su capacidad de relatar fielmente los hechos acontecidos en el pasado del autor, especialmente cuando la autobiografía es fílmica y no escrita, lo que se cuestiona en estos casos es su capacidad de constituirse en discurso sobre lo real, y no sobre una ficción. Respecto a esto, P. Lagos (2011) estudiará la discusión establecida entre Bruss y Lejeune, particularmente en lo referido al paso del género autobiográfico (que comienza siendo fundamentalmente un ejercicio de escritura) hacia el cine. Bruss se muestra escéptica respecto al ejercicio de la

autobiografía fílmica, y Lejeune un poco menos, aunque no del todo de acuerdo con su posibilidad. El problema está básicamente asociado a la mayor distancia que el dispositivo cinematográfico exige en relación con el ejercicio de escritura. En medio de esta discusión Lagos llegará a la siguiente conclusión:

“la aseveración de E. Bruss de que –a diferencia de la literatura- el cine es incapaz de ser subjetivo y realista al mismo tiempo, así como de articular su enunciación mediante la duda, el escrúpulo o la indecisión, es muy discutible si se piensa que en general la subjetividad representada en los documentales autobiográficos se encuentra constantemente en tránsito, en transformación, no hay tal cosa como una identidad fija, cerrada, completa, sino más bien una suerte de boceto, de “work in progress” de la experiencia vital. Así, muchas veces estas creaciones dan cuenta explícitamente de sus experiencias de ensayo/error sin meta preconcebida

Lo que quiere decir que el documental autobiográfico no busca acceder a un pasado ya sancionado, cristalizado en un determinado sentido, sino que comprenderá los acontecimientos ocurridos en la propia vida, como un asunto que debe interpretarse, re-interpretarse, construirse y re-construirse.

De todas maneras, como veremos en las siguientes páginas, lo importante para esta tesina no será tanto el mayor o menor grado de subjetividad en el documental, ni la mayor o menor intervención en la representación, sino la necesidad de hacer visible el gesto por medio del cual la intención del realizador transforma las imágenes en un relato cinematográfico articulado.

Por otra parte, con respecto a qué se entiende por cine de vanguardia, diremos que suele asociársele a la experimentación visual, alejándose de esta manera del cine comercial que intenta fundamentalmente elaborar la ilusión de continuidad, de simple acceso para el espectador, con el fin principal de entretener. Está claro que el asunto más importante en esta distinción no es la mayor o menor dificultad con la que el espectador pueda acceder a aquello que dice el film, pero la necesidad que está detrás del cine de vanguardia de cuestionar la manera de configurar la realidad a partir de la razón moderna y capitalista, lo alejará en muchos casos de lo “figurativo”, aunque, en estricto rigor, no necesariamente del realismo. En cualquier caso, siguiendo a Catalá, consideraremos que este ejercicio de cuestionamiento será la tarea principal de este tipo de cine, cuestión que lo hará tomar formas variadas:

“En este sentido, podemos decir que el cine de vanguardia también ha tenido siempre una vocación realista, utópicamente realista, sólo que en lugar de encarar una realidad ajena a los procedimientos técnicos, epistemológicos y estéticos, como pretende hacer el documental, se dedica a jugar directamente con la imagen del mundo, caso del surrealismo, o a buscar una nueva imagen de ese mundo a través de una percepción renovada (...) como ocurre principalmente en la vanguardia norteamericana” (2005: 119).

Hemos afirmado también que todo documental autobiográfico es, además, cine de vanguardia, en la medida que cuestiona el paradigma objetivista del cine clásico, esto pues es a partir de ahí que se comprende que para que el documental se constituya en un discurso acerca de la realidad y no en un mero registro mecánico de imágenes, debe aceptar la participación activa de un sujeto que articula ideas, y de un dispositivo cinematográfico que lo transforma produciendo la impresión de realidad.

1.2 El cuestionamiento a la utopía objetivista- realista.

La reflexión dentro del campo del cine documental que lo ha conducido a tomar formas híbridas y producir trabajos fronterizos entre documental y vanguardia, está relacionada en términos generales, como ya hemos adelantado, con el cuestionamiento a la intervención del juicio particular del realizador en el momento de elaboración del documental. En un primer momento la representación de la realidad pretende eliminar todo lo posible esa intervención. Esto se debe a que el registro cinematográfico es tomado como prueba de lo que ha capturado la cámara, como un registro fiel de los acontecimientos, es decir, como la forma de imitación más adecuada, conocida hasta el momento, de la realidad. Revisemos brevemente algunos de los problemas a los que se enfrenta el cine documental que opera bajo esta modalidad que se pretende a sí misma objetiva.

En sus primeras modalidades, la tendencia es más bien expositiva, esto significa, de acuerdo a Bill Nichols, que la imagen es usada para apoyar la construcción del relato realizado por medio de una voz omnisciente, que da sentido a lo que el espectador ve. Se intenta generar una presencia sobria e imparcial en la continuidad del relato cinematográfico, es por eso que Nichols afirma que esta modalidad “hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido” (1997: 68).

El problema es que este tipo de cine se pretende pura constatación de los hechos, cuando en realidad lo que hay es una participación activa en la elaboración de un discurso: existe una articulación de ideas ordenadas a través de un montaje de imágenes, un narrador que dirige la mirada del espectador, acercándola a unas determinadas conclusiones y no a otras, hay intencionalidad en la decisión de tratar determinado asunto y no otro. Lo que ocurre, y el porqué se genera un problema en este tipo de

documental, es que se está operando bajo la exigencia de objetividad, pero de una determinada forma de entender la objetividad, y esto hace que deba eliminarse todo aquello que recuerde la participación de un sujeto en la representación.

Esa manera de comprender la objetividad está relacionada con la abstinencia del sujeto de participar en el conocimiento de la realidad, debiendo limitarse sólo a constatar lo que se presenta ante sus sentidos. La idea de una objetividad sin sujeto es un asunto complicado, una idea delirante, porque para que exista una articulación de ideas efectivas, que era lo que en definitiva se pretendía generar en el documental, debe haber participación activa de quien observa la realidad: “esta idea implica que el delirio de la sociedad moderna es un sujeto sin subjetividad” (Pérez, 1998:236).

De acuerdo a J. M. Catalá el ánimo realista del primer cine -aquel que piensa que la realidad se da tal cual es a la cámara- es objetual¹, ya que si funciona de esa forma, no permite conocer en profundidad la realidad, y se conforma sólo con acceder a la superficie de las cosas. Objetividad, por otra parte, tiene que ver con la adquisición de un conocimiento efectivo, en este sentido, la objetividad siempre debe implicar un juicio, la articulación de una frase: sujeto y predicado.

El problema en esta manera de comprender la objetividad, considerada bajo la óptica expositiva, es que llega a un momento en que necesariamente se encuentra con la participación del sujeto, con la subjetividad, y hará todo lo posible por eliminar ese rastro, dificultando al espectador el acceso al punto de vista desde el que se habla: “esta es la gran valía del modo expositivo, ya que se puede abordar un tema dentro de un marco de referencia que no hace falta cuestionar ni establecer, sino que simplemente se

¹ J.M. Catalá respecto a este tema distinguirá objetivación de objetividad. La primera tendría que ver con la transformación de las cosas en objeto, para el posterior conocimiento, o para hacerlas pertenecer a un orden determinado dentro de la sociedad, por ejemplo los utensilios o imágenes. El problema de la época en la que ese desarrolla el primer cine documental, es que confunde objetualidad con objetividad, ya que considera que todos los ámbitos de la experiencia deben ser un tema objetivable por la ciencia empírica exacta. (Catalá, 2005).

da por sentado” (Nichols, 1997: 69).

Pensemos en un ejemplo emblemático; uno de los primeros documentales conocidos: “Nanook el esquimal” (1922), de Robert Flaherty. Vemos en una serie de situaciones de sobrevivencia, de convivencia y sufrimiento a Nanook y su familia. Flaherty intenta mostrar la manera en la que vive una comunidad esquimal antes de la invasión de occidente, las imágenes suceden a un texto que explica lo que estamos viendo, y son acompañadas de música para intensificar las sensaciones que ellas producen en el espectador. El marco de referencia que en este caso se da por sentado podría quedar graficado de la siguiente manera: “la voz de autoridad pertenece al propio texto en vez de a quienes han sido reclutados para formar parte del mismo” (Nichols, 1997: 71). Pareciera que lo que se ve son registros de la vida de “Nanook”, pero detrás de estos se oculta un cineasta occidental observando a un esquimal, y eso es lo que no se hace evidente en el documental.

Es así como, aquello que hemos tomado como un primer momento del cine documental, en su afán por mantener lo más alejada posible la participación del realizador en la representación del mundo histórico, es precipitado a un punto de inflexión que toma la forma del cine directo. Richard Leacock, exponente de este tipo de cine, propone al cineasta no participar en la filmación de los acontecimientos, utilizando una cámara fija, y aprovechando el sonido directo incorporado en las cámaras en nuevos formatos tecnológicos, de manera de transformar el cine directo en un registro lo más fiel posible de la realidad. Pero, lamentablemente, en este intento por eliminar todo lo posible la participación del realizador en la elaboración del documental lo que se hace evidente es que la intención en la selección de lugares y situaciones para representar, constituyen en sí mismas una parte integral del documental, y esto es: la mirada intencionada del realizador.

La aspiración a un realismo objetivista “sin subjetividad” del primer momento

del cine documental, bien puede responder a la manera de razonar de una generación que se encuentra aún obnubilada por las primeras imágenes cinematográficas, que prometían ser la manera más fiel de capturar la realidad.

En las imágenes de la locomotora llegando a la estación o de los obreros saliendo de la fábrica, que impresionaban por la similitud con la forma en la que vemos la realidad, lo que la cámara captura es más bien “un tiempo particular del objeto, una duración que no es lo suficientemente amplia como para *inscribir* ese objeto en una narración o para modificar sustancialmente su forma” (Catalá, 2005: 116). En definitiva, se trata de un registro mecánico, a menos que se haga un montaje de las tomas con otras imágenes o se pongan en un contexto determinado que las haga aparecer bajo un enfoque particular, pero en ese caso ya se asoma la subjetividad del realizador que quiere hacerlas aparecer de esa manera.

Lo que ocurre en este punto es que si el cine documental se vuelve consciente de que lo que quiere es articular, o incluso desarticular la realidad y no sólo capturar la superficie de las cosas, no puede pretenderse exclusivamente un registro realista-naturalista, sino que debe asumirse como producción, y debe aceptar la participación de la subjetividad en ese proceso.

Es así como, a partir del “fracaso” del cine directo, se comienza a explorar otras posibilidades de representación del mundo histórico, donde el punto de vista se hará consciente y se aceptará como parte de la representación, volviéndose en ese acto cada vez más transparente:

“el documentalista comenzó entonces a insertarse cada vez más abiertamente en el propio discurso documental, con motivaciones diversas. En ocasiones, se trataba de activar el proceso de resolución de los enigmas planteados, con un marcado acento social o político. En otros, su intención era más formalista o teórica” (Cuevas, 2005: 221).

Los primeros intentos por transparentar los mecanismos mediante los cuales el cine produce la sensación de continuidad y articula la representación del mundo histórico, serán llevados a cabo por la modalidad que Nichols (1997) ha llamado reflexiva. Esta modalidad haciendo visibles algunas herramientas importantes usadas por el cine para producir la ilusión de continuidad, intentará hacer que el espectador tome conciencia de la forma en la que el documental habla acerca del mundo histórico.

1.3 El distanciamiento en el documental autobiográfico.

La modalidad reflexiva es, según Bill Nicholls, aquella que indaga dentro del propio lenguaje cinematográfico, siendo ésta su principal preocupación: “mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión sobre cómo hablamos del mundo histórico” (1997: 93). Lo que se hace acá es la importante tarea de cuestionar el marco de referencia que se daba por sentado en el documental expositivo.²

La modalidad reflexiva recoge la estrategia de distanciamiento utilizada por el cine de vanguardia (pensemos en “El hombre de la cámara” de Dziga Vertov), pero el fin para el cual será utilizada esta operación es, fundamentalmente, para poner al descubierto los mecanismos que el cine documental utiliza para producir el efecto de realismo naturalista, efecto que encubre su operación principal, la de elaborar un discurso articulado, es decir, producir una nueva realidad basada en el mundo histórico.

Este tipo de documental es, desde esta perspectiva, una alerta acerca del engaño al que conduciría considerar el documental como fundamentalmente mimético, realista y naturalista: comienza así el cine documental a acercarse a lo que ocurría en otro tipo de producciones donde el realismo naturalista no era el objetivo principal, y a terminar así con la separación drástica entre géneros, para ampliar el espectro a producciones fronterizas entre distintas formas cinematográficas: “El *mal de amores*, entre vanguardia y documental tal vez no se deba tanto a un conflicto entre modos de entender experimentación y expresión para un tipo de contenidos, como a la posibilidad/imposibilidad de extrañar las obras y la cultura cinematográfica de su

contexto político, de su función social” (Ledo, 2005: 15). La forma que adquiera el

² Algunos ejemplos de documentales reflexivos entregados por Bill Nichols son los siguientes: *The thin blue line*, *daughter Rite*, *Reassemblaje*. (1997: 93)

interés por extrañar los objetos culturales de su contexto es muy diversa, desde una cercana al surrealismo en una aspiración pre-consciente o irracional, hasta otra mucho más cognitiva e intelectual haciéndose parte de una tradición iniciada en el cine de Vertov.

En este sentido, la manera que adquiere el distanciamiento en el documental autobiográfico que analizaremos es interesante, pues es una fusión entre las maneras expuestas anteriormente: utiliza un lenguaje documental, hablando acerca de acontecimientos ocurridos en la realidad, y cuestiona la manera en la que la cultura capitalista se ha apropiado de ciertas ideas, es decir, la manera de configurar la mirada, y además hace consciente al público del marco conceptual desde el que habla.

Su base es un primer momento de conciencia del autor con respecto a la importancia de una vivencia que forma parte de su propia historia. La vivencia en cuestión se considera en algún sentido problemática, y por lo tanto necesita ser reconstruida, interpretando el autor su propia historia de vida de manera de producir algo así como una reconciliación con su pasado, e involucrando al espectador en ese proceso.

“Los propios cineastas plantean con frecuencia estos filmes a partir de esa clave de reconstrucción de la vida como narración, con un reconocimiento a veces explícito del papel que el filme ha desempeñado para la integración de un pasado y un presente hasta entonces no articulado” (Cuevas, 2005: 211).

Podemos ahora comenzar ya a introducirnos en la segunda parte de esta tesina; decimos vivencia y no experiencia, pues en la época moderna ésta última es problemática según Benjamin. El reemplazo de la primera por la segunda encierra una crisis generalizada producida por un desarraigo de la sociedad con la tradición que asigna un valor determinado a los objetos que la rodea: esto ocurre, tal como afirma Benjamin (1973) con la puesta en marcha de la reproductibilidad técnica y su establecimiento como forma dominante de relación con el mundo.

La reproductibilidad técnica desliga a lo que reproduce del contexto de su tradición, de su inmediatez, transformándolo en un objeto observable desde otras perspectivas, pero en cualquier caso eliminando su unicidad y su aura. Así mismo ocurre con la experiencia, no es casualidad que su crisis, según infiere Benjamin, tenga que ver con la masificación de la imprenta y con la información como modo privilegiado de comunicación, pues en ambos casos lo que se hace es liquidar la inmediatez del relato oral como forma privilegiada de comunicación.

Lo que ocurre con una experiencia que se desarraiga del rito de su comunicación oral con la comunidad, es descrito de la siguiente manera por Oyarzún en el prólogo del ensayo *El narrador*: “es la posibilidad misma de la experiencia la que queda puesta radicalmente en entredicho, en la medida en que aquellas transformaciones le sustraen las condiciones de verdad, participación, pertenencia e identidad” (2008: 12). Esta crisis tiene que ver con la incapacidad de comun-icar, como dirá este mismo autor, es decir, con la posibilidad de transformar lo vivido en lo común (2008:13). Esto porque la sociedad moderna exige a las verdades, comprobación antes que cualquier otra cosa, esa otra cosa podría ser por ejemplo la autoridad que antes le brindaba a un sujeto ser un anciano sabio dentro de una comunidad. De ésta manera, a la crisis de la experiencia marcada por el avance de la tecnificación, se le debe sumar el proceso de secularización que vive la sociedad moderna.

Revisaremos a continuación las potencialidades revolucionarias que éste panorama ofrece, ya que la manera en la que el distanciamiento utilizado en el documental autobiográfico que estudiaremos, pone en cuestión lo que acá hemos llamado “la manera acostumbrada de ver las cosas”, que se relaciona con esas potencialidades y tiene que ver con la generación de un despertar a las ensoñaciones con las que el individuo moderno alimenta la ausencia de experiencia en una sociedad que en medio de la secularización produce relaciones “auráticas”, profundas quizás, con la mercancía.

II. Segunda Parte: La experiencia y el distanciamiento

2.1 Experiencia, vivencia y *shock*

Benjamin ha anunciado una crisis de la experiencia que se manifiesta notoriamente en la época moderna. Tal como señala Oyarzún en el ya mencionado ensayo “el narrador”, la experiencia que está en crisis es aquella que constituye: “la manera en que el existente se relaciona con las verdades de la existencia” (2008: 12). Nos interesa estudiar estos conceptos y su crisis pues en ellos se encuentra de alguna manera la fuente desde la cual una producción como el documental autobiográfico, entendido de la manera en la que lo hemos descrito acá, produce un relato cinematográfico acerca de algo acontecido en la vida de su realizador, dicha fuente no será la experiencia propiamente tal, ya que, como hemos anunciado, luego de un empobrecimiento radical en sus condiciones de posibilidad ésta se ha vuelto imposible. Sin embargo, esta fuente si será en algún grado la conciencia que deja la imposibilidad de la incorporación de los estímulos vividos en la experiencia.

Como hemos adelantado, uno de los síntomas de la liquidación de la experiencia, es que ésta ya no es posible en cuanto a sabiduría, debido a que el parámetro de sanción de lo real- como ocurre en la forma en que opera la “información” de prensa-, son las pruebas, la comprobación, quizás incluso la autoridad, pero en cualquier caso no la sabiduría. La experiencia que está en crisis encontraba su esquema más elevado en la forma de la religión³, de lo que podemos inferir que se encuentra necesariamente más allá de toda comprobación y cuestionamiento.

³ Pablo Oyarzún lo expone así en el prologo del texto “La dialéctica en suspenso”, en donde dedica un apartado al concepto de experiencia según Benjamín (2009)

En este contexto se limita la posibilidad de la búsqueda de sentido de una comunidad, en lo que no puede ser comprobado científicamente, como es el caso de la religión, de la sabiduría: “la satisfacción moderna no puede encontrarse en lo infinito, en lo sublime, en lo grandioso, en lo heroico. Es siempre una satisfacción inmediata, susceptible, en principio, de certeza” (Pérez, 1993: 8). La experiencia sufre en la época moderna la pobreza que le produce la secularización, su crisis es la de las verdades de la existencia porque éstas ya no encuentran un fundamento profundo común. En cualquier caso, por catastrófico que esto suene, no constituye en sí mismo la mayor problemática del asunto, al menos para los efectos en los que aquí lo referimos, lo realmente problemático en cambio, es que formando parte del mismo proceso de secularización de la experiencia, de las verdades de la existencia, se asigne valores arbitrarios a los objetos por ejemplo a través del precio, pero de cualquier forma ocultando esa violencia.

Esa es una de las violencias con las que opera el capitalismo sobre el mundo de los objetos, ya que hace aparecer estas asignaciones como si fueran misteriosas, auráticas: “las relaciones sociales son desidealizadas, pero al mismo tiempo se vuelve a idealizar el intercambio mercantil como la nueva fuente de significación social, la ambigüedad de la mercancía evidencia la destrucción a medias que de lo simbólico y religioso hace el capitalismo” (Valverde, 2002: 77).

Volveremos en seguida sobre las opciones del Arte en un contexto como éste, pero antes consideremos la gran cantidad de estímulos que produce ésta misma sociedad capitalista tecnificada, que hace que el sujeto de la urbe esté constantemente sometido a estados de *shock* : “La experiencia urbana constituye, según Benjamin, una experiencia del choque. El choque es la manifestación psicológica de la complejidad y rapidez de la vida cotidiana en las sociedades industriales” (Valverde, 2002: 74)

En este sentido, el *shock* dificulta la incorporación de lo vivido en la *unidad* del recuerdo, produciendo recuerdos fragmentados, en lugar de una constelación de la memoria, los recuerdos conscientes se construyen mejor mientras más sometido esté el individuo al estado de *shock*

“Cuanto más participe el *shock* en su momento en las impresiones aisladas, cuanto más debe la conciencia mantenerse alerta para la defensa respecto a los estímulos, cuanto mayor es el éxito con que se desempeña, y por consiguiente cuanto menos los estímulos penetren en la experiencia, tanto más corresponden al concepto de *experiencia vivida*⁴” (Benjamin, 1999: 21),

Pero por otra parte, de acuerdo a lo señalado por Benjamin, es como si la imposibilidad de la experiencia permitiera que ésta se vuelva consciente, visible quizás, entendiendo que la conciencia en este sentido tiene la siguiente función: “la conciencia tendría una función distinta y de importancia: la de servir de protección contra los estímulos” (Benjamin, 1999: 17).

De acuerdo a lo anterior, la vivencia es el resultado de una conciencia amenazada en un mundo cada vez más tecnificado, pero su instalación como reemplazo de la experiencia, no sólo debe ser visto como un paso más en el camino de la enajenación, sino que como la posibilidad de volver consciente la realidad, ya que el mismo sometimiento constante al *shock* que hace imposible la experiencia en un sentido profundo, liquidando su aura, hace que los hechos acontecidos puedan ser conscientes, puedan aparecer como hechos *históricos*. El resultado de todo esto se podría leer de la siguiente manera: “Se pierde el halo que naturalizaba las relaciones, pero al mismo tiempo ayuda a politizar y secularizar la experiencia histórica” (Valverde, 2002: 77)

⁴ En esta versión del texto se traduce el concepto de Erfahrung por experiencia y el de Erlebniss por experiencia vivida, éste último corresponde a lo que acá llamamos vivencia.

La ausencia de experiencia es suplida por la presencia de la vivencia, que es una manera en la que el sujeto a modo de defensa ante los estímulos, vive la imposibilidad de incorporar lo acontecido en la unidad del recuerdo, ante esto, el capitalismo genera ensoñaciones que parecieran devolver el significado profundo de la realidad, tal como lo hacía el fascismo estetizando la política, acrecentando la enajenación de las masas.

Como respuesta es lo anterior, y volviendo ahora a las posibilidades que tiene el Arte en este contexto, afirmamos que éste puede enfrentarlo haciendo visible la violencia que está detrás de la producción de ensoñaciones. Una de las formas de lograrlo es por medio del uso de estrategias como el distanciamiento. Si se utiliza el *shock* en la representación, se interrumpe y por lo tanto se distancia al espectador que espera encontrar experiencia en el Arte, en el mismo sentido, si se hace visible la violencia que está detrás de toda asignación arbitraria de sentido se hace posible que se le revele a éste un recuerdo redentor del pasado que podría hacerlo despertar de la alienación en la que la sociedad capitalista lo ha mantenido.

2.2 Acerca del concepto de distanciamiento.

Nos referiremos a algunos conceptos desarrollados a la luz del teatro épico que se encuentran en “tentativas sobre Brecht” de Benjamin, porque allí el autor nos habla sobre la manera en la que el público se relaciona con la representación a través del distanciamiento. La diferencia fundamental entre la revisión que haremos del documental autobiográfico *Hija*, y lo que se expone en éste, es que en el cine documental que estamos estudiando, el espectador se compenetra con lo narrado en la medida en que se compenetra con el dispositivo cinematográfico, a diferencia del teatro en donde esto se hace a través del gesto del actor.

Lo importante, y que servirá para nuestro análisis es que en ambos casos se pretenderá interrumpir la compenetración, y en cambio generar “asombro”, que vendría a ser una manera distanciada de relación con la obra. Como veremos, para producir esta relación se harán transparentes los medios a través de los cuales se lleva a cabo la representación.

En “tentativas sobre Brecht”, Benjamin advierte acerca de algunos de los peligros de la función del teatro al servicio del orden capitalista, en contraposición a lo que el teatro épico pretende lograr, el peligro está asociado al efecto de inmersión que en éste se produce: “el dominio de la masa fundado en reflejos y sensaciones” (Benjamin, 1987: 26)

Por el contrario, lo que produce el efecto de distanciamiento utilizado en el teatro épico es la interrupción de la identificación con el destino del héroe representado por el actor, y esto se logra gracias a que el público no está constantemente guiado por reflejos y sensaciones inconscientes “Su público ya no significa para su escena una masa de personas en las que se ensaya el hipnotismo, sino una reunión de interesados” (Benjamin, 1987: 18).

Aunque efectivamente hay identificación, porque el público está relajado y no gravemente concentrado -es decir, con una actitud propia del público moderno, distraído- y por lo tanto se compenetra en alguna medida con la representación, esto no llega al punto de la expiación de las pasiones o catarsis griega, ya que de esta forma se fomentaría la resignación, y el ánimo del espectador de transformar su propio destino, se diluiría en la escena: “lo que se ha eliminado en la dramaturgia Brechtiana, es la catharsis griega, la exoneración de las pasiones, por medio de la compenetración con la suerte conmovedora del héroe” (Benjamin, 1987: 36)

El teatro épico es un teatro didáctico y pretende incidir en la conciencia del público, de manera de que a éste pueda revelársele el recuerdo de un pasado que contribuya a su desalienación –consideremos que éste teatro está pensado para dirigirse a las masas en pleno avance del capitalismo en la urbe, y por lo tanto, la alienación aparece como un hecho evidente y amenazante para la humanidad- estas herramientas tienen que ver con la conciencia y el re-conocimiento de sus experiencias, pero en un nuevo contexto que devuelva al público, al proletariado, su conciencia de clase revolucionaria. Por lo tanto se debe fomentar el reconocimiento del espectador de su propia realidad “el arte del teatro épico consiste más bien en provocar el asombro en lugar de la compenetración” (Benjamin, 1987: 36).

De la misma manera en la que el *shock* de la modernidad interrumpe la continuidad de la experiencia en la vida, el efecto de interrupción en el teatro descolocará al espectador, pero a diferencia de lo que ocurre en la vida, en la ciudad mercantilizada, el teatro hará visible su asignación arbitraria de sentido, y de esa forma podrá activar la conciencia, de ahí su carácter transformador, y por ello es quizás que el teatro épico es para Benjamin una pieza didáctica, la siguiente corresponde a una cita de Brecht que utiliza Benjamin y que apunta en esa dirección:

“Muchos nos han preguntado: ¿Os comprenderá el obrero? ¿Renunciará al estupefaciente de costumbre, a la participación espiritual en una indignación de otros, en el éxito ajeno a toda esa ilusión que lo fustiga durante dos horas y lo deja luego exhausto, colmado de un vago recuerdo y de una esperanza más vaga todavía?” (1987: 39)

Si pensamos en el teatro épico como una pieza didáctica que propicia el conocimiento a modo de revelación -como también podría serlo en este sentido el documental autobiográfico al utilizar una estrategia similar de distanciamiento, pero asociada al dispositivo cinematográfico- debemos aclarar que el modo en el que entendemos este concepto está asociado a la conciencia que pueden llegar a producir los momentos de distanciamiento en el espectador, esto porque lo que ocurre es que extrañado ante la representación, el público puede traer involuntariamente un recuerdo del pasado revelador. Debido a que el pasado siempre puede ser actualizado, se debe revelar la intención que está detrás de una determinada manera de verlo, pues de esta forma se mantiene el consenso acerca de su fluidez y no se tiende a cristalizarlo en determinadas ideas. Oyarzún prologando el texto “la dialéctica en suspenso” con textos de la autoría de Benjamin, señala lo siguiente: “La verdad requiere *la muerte de la intención*. Por cierto, esta peculiar nihilización, no suprime el conocimiento aunque transforma su índole, afecta si a su voluntad de dominar lo conocible, que inevitablemente lleva a cabo la preterición de éste, a favor de la instalación del conocimiento en el presente” (199-: 7). De esta forma, cuando hablemos de la producción de un conocimiento en el teatro épico, al igual que en el documental que analizaremos, lo haremos desde este punto de vista, es decir, como un conocimiento que si bien es propiciado por un distanciamiento de la obra, se genera en términos generales actualizando el propio recuerdo del espectador y no mediante el acceso a la representación de un nuevo discurso acerca del pasado.

La capacidad que tiene el teatro épico de transformar al público tiene que ver con lo siguiente: el público relajado no se compenetra (inmersión), si no que se asombra (distanciamiento) ante los hechos ocurridos, y ello gracias al efecto de interrupción, descontextualización o distanciamiento. Se asombra ante un gesto que representa una realidad que lo identifica, el gesto que el actor del teatro épico debe utilizar es el del dominado, del que sufre “Son los gestos de la pobreza, de la ignorancia, de la impotencia, los que en ellos se citan” (Benjamin, 1987: 50).

Es así como podemos afirmar que la historia que se cuenta en este tipo de teatro - del explotado, del obrero, del que sufre- es importante, pero lo vital es poner en evidencia la intención que está detrás de la mirada que cuenta la historia, en este caso puede ser aquella que transforma al proletariado en la clase explotada, poniendo en la representación ciertos mecanismos que hacen que la historia tenga esa forma.

El público será interrumpido de manera de hacerlo consciente de que está frente a una representación, esto se logra mediante el uso de herramientas como carteles con texto que deben explicar la escena pero que en realidad la interrumpen, o en el caso de la actuación, el actor hará visible el gesto utilizado para representar a su personaje, por ejemplo haciéndolo realizar determinada acción en un contexto, y en el mismo contexto luego realizar otra, como sea la idea es extrañar el gesto y al público frente a la representación.

Así mismo, el actor debe comprender que la realidad que intenta representar es producida y que es modificable y la idea es transmitir a través del distanciamiento esa misma impresión en el espectador, la didáctica de este teatro consiste en hacer consciente al proletariado de las ensoñaciones que lo rodean, ocultando su condición de clase explotada, y empobreciendo su cualidad revolucionaria.

El conocimiento que se produce en el Arte por medio del distanciamiento es una revelación en el presente que hace cambiar el sentido del pasado. Es dialéctico porque produce un cambio que se dirige al sujeto y al mundo: a la vez que cambia el sentido de la historia cambia el sujeto. Es dialéctica en estado de detención porque no depende de la continuidad del tiempo, si no que está hecha de sobresaltos, cada momento de revelación representa un nuevo estado de cosas, se manifiesta cuando el curso en el flujo de la vida se detiene: “El estancamiento en el real flujo de la vida, ese instante en el que su curso se detiene, es perceptible como reflujo: el asombro es ese reflujo, su verdadero tema es la dialéctica en estado de detención” (Benjamin, 1987: 29)

III. Tercera parte: Análisis del documental *Hija* a la luz de los conceptos desarrollados

3.1 Recapitulando: Documental autobiográfico, experiencia y distanciamiento.

Hemos hablado de la experiencia como un asunto conflictivo en la época moderna, pues por la gran cantidad de estímulos existentes en el entorno, el sujeto no logra integrar lo vivido en la *unidad del recuerdo*, en consecuencia se encuentra escindido de su experiencia y acostumbrado a la vivencia del *shock*. Hemos afirmado también que el fin de la experiencia permite su reconocimiento de forma consciente, debido a que ésta se vuelve histórica y en consecuencia inteligible. Se podría producir así, gracias a su visualización, una potencial articulación en un nuevo sentido, a modo de reconciliación con la experiencia que no fue, a modo de redención de ese pasado. Desde esta perspectiva la forma de mirar el pasado es de vital importancia, ya que será ésta la que seleccionará todo aquello que formará parte del recuerdo y se constituirá en la manera en la que el sujeto se ve a sí mismo. Este es el ejercicio que se realiza en la producción de la autobiografía fílmica en el documental que estamos ahora revisando.

Hay, de acuerdo a Benjamin, una disputa por el recuerdo que será asignado para integrarse en la unidad de una memoria que por la crisis de la experiencia ha quedado vacante. La disputa de la que hablamos se juega entre una posición de poder, de sujeción unilateral, que intente restarle al individuo un recuerdo revolucionario de sí mismo y de su clase, y otro que le entregue la posibilidad de su redención: “El pasado lleva consigo un secreto índice, por el cual es remitido a la redención (...) Nos ha sido dada, tal como a cada generación que nos precedió, una *débil* fuerza mesiánica, sobre la cual el pasado reclama derecho.” (Benjamin, 199- : 48).

Ésta última posición es la que defiende el Arte encontrando ese secreto índice que remite a la redención de la historia, a través de la producción de un conocimiento

que tiene la forma de una revelación, a través de la dialéctica en estado de detención, conocimiento que es posible gracias al distanciamiento de los objetos (del recuerdo como objeto), y en consecuencia del estatuto que ha sido asignado a éstos: “La destrucción que debía efectuar la dialéctica materialista estaba apuntada a la jerarquización de objetos, los cuales para Benjamin no tenían ningún valor cognitivo preeminente.” (Delbueno, 2010: 38)

El *shock* produce un corte que puede entenderse como un distanciamiento de la realidad, de ésta forma, como hemos afirmado antes, el realizador del documental autobiográfico puede ser consciente de los hechos problemáticos acontecidos en su vida, y así mismo, por medio de una estrategia similar, el espectador puede ser consciente de que se encuentra frente a una representación cuando lo que está viendo es una pieza cinematográfica que fácilmente podría hacerle olvidar esa distancia. En ambos casos se elimina el aura y el misterio que forma parte de la experiencia profunda e incuestionable para poner en evidencia la violencia implicada en la asignación y jerarquización de sentido sobre los objetos. La dialéctica en estado de detención es la manera en la que ese corte en el flujo continuo de la representación se hace efectivo por medio de una interrupción en el curso de los hechos, pudiendo provocar momentos de revelación en el espectador.

Una manera dialéctica de ver la realidad, se basa en términos generales en la convicción de que la manera de habitar el mundo, la conciencia, la forma de ver, la verdad, en definitiva la realidad misma, son todas ellas producidas, esa producción corresponde a “*la forma de la conciencia que una época tiene de sí*” (Perez, 1998: 211).

Pero por otra parte, esa verdad que enmarca a la época no es transparente, ni necesariamente justa, es más, la sociedad podrá abstenerse de mirar lo que no le guste de la realidad, podrá acudir a narrativas elaboradas por posiciones ajenas de poder, para que se integren en la unidad del recuerdo y no enfrentarse a sus contradicciones: “Los

hombres han encubierto y encubren en la idea que forman de sí y de lo real, el carácter incompleto y dramático de sus existencias” (Perez, 1998: 211).

Un conocimiento basado en la dialéctica en estado de detención se llevaría a cabo produciendo interrupciones en la ilusión de continuidad de una obra, volviendo consciente la verdad como producción, y poniendo al descubierto la idea que las personas forman de sí para encubrir el drama de la existencia⁵.

Así es que lo que el Arte está en condiciones de hacer en este contexto, es aprovechar la percepción modelada en la modernidad por el efecto de choque constante, y de esta misma forma establecer momentos de distanciamiento con el público, para que éste pueda así reinterpretar su pasado. Para esto es importante que el artista comprenda su cualidad de productor de realidad y no sólo de imitador, pues de esa forma comprende también que la realidad es producida y transformable. Así mismo en el teatro épico el gesto no intentará imitar la realidad, porque debe ser construido desde la convicción de que lo que se intenta poner en escena son ciertos mecanismos⁵ que hacen que la realidad tenga la forma que tiene.

En el documental autobiográfico, la representación de la realidad es el resultado de una interpretación del mundo individual, familiar, social, a partir de una vivencia problemática -que en su crisis se vuelve inteligible- y de su articulación a través de mecanismos cinematográficos. A diferencia de lo que debería ocurrir en el espectador al que la redención del pasado se le presenta como revelación cuando es distanciado de la

⁵ El asunto puede resultar mucho más complejo, ya que existe diferentes formas de entender la dialéctica, desde Hegel o desde Marx, es decir idealista o materialista, y esta última también tendrá sus divisiones internas, pero el estudio acabado de este concepto excedería los propósitos de esta tesina.

Por lo que cuando hablemos de dialéctica nos referiremos en términos generales a dialéctica materialista, y cuando hablemos de dialéctica en estado de detención nos referiremos a este concepto utilizado por Benjamin para referirse a la forma en la que se relaciona el espectador con un Arte que produce “revelaciones”.

obra, el autor del relato cinematográfico trama una representación detalladamente que por el efecto de realidad del cine, se presenta al público como algo inmediato, así a pesar de que la vivencia es el punto de partida, y que pueda su propia historia serle en un comienzo reveladora, existe una intención detrás de la re-construcción de esa verdad, es por eso que lo que se hace en el momento de la representación es poner en evidencia esa intención que produce un determinado discurso sobre la realidad, haciendo patente la violencia que se encuentra detrás de la asignación de sentido que se encuentra en el paso de la revelación de la propia historia, primero a la reflexión y luego a la producción del relato cinematográfico.

La manera en la que la representación cinematográfica puede llegar a constituirse en momentos de revelación en el espectador, la analizaremos en las siguientes páginas en el estudio de la visualización de los mecanismos que producen el relato cinematográfico, mostrándose a sí mismo como producción, y mostrando a la vez a la historia que está en la base del relato como el resultado de una producción.

3.2 *Hija*, un drama social que reclama su lugar.

El documental autobiográfico “Hija” que analizaremos a continuación, relata la historia de dos mujeres, madre e hija, que han construido sus identidades en base a relatos ficcionalizados sobre sus vidas familiares, en particular en lo referido a la figura paterna. Tenemos acá una vivencia problemática para la cual se busca una verdad que permita establecer un lazo de reconciliación con la propia historia.

Se estructura mediante el seguimiento a la realización de un viaje que emprenden juntas, madre e hija, la primera para encontrar a una hermana desconocida, y la segunda para conocer a su padre. A medida que el documental se va desarrollando nos enteramos que la primera idea de padre que María Paz tuvo fue inventada por su madre por miedo al castigo social, nos enteramos además, que su verdadero padre tiene más hijos desconocidos en otros lugares del país.

No hay narrador, las escenas se graban en distintos lugares y momentos, siendo necesario el montaje para dar sentido a la narración en imágenes y de un guión previo que planifique las relaciones entre lugares, personas y diálogos.

Creemos que este documental se acerca a lo que hasta acá se ha hablado, pues la historia relatada puede ser entendida como un drama social, y para su reconocimiento su protagonista debió comprenderse a sí misma como un sujeto que dentro de la cultura padece ese drama, comprender además que por ese motivo lo vivido se transformó en un conflicto, no pudo llegar a ser experiencia si seguimos a Benjamin, pero por esa misma vía es que pudo llegar a ser conocida y reflexionada. De acuerdo a lo que hemos señalado el potencial revolucionario que posee el Arte es el de poner en evidencia la arbitrariedad en la asignación de sentido sobre los objetos, ya que por medio de ese acto

puede el espectador ser consciente de aquello, esto implica que el punto de vista que produce la representación no es lo realmente vital en la representación, sino la evidencia de tal punto de vista. En el caso del documental que estamos estudiando hay uno claro que se encuentra en la intención de la protagonista de articular las ideas de determinada manera y no de otra, eso por ello que se hace perceptible que hay además un drama que quiere ponerse en evidencia.

Comenzaremos por analizar el drama social al que como espectadores somos llevamos a enfrentar cuando vemos el documental, esto es: la ausencia repetida del padre. Entenderemos esta ausencia en la estructura familiar de Chile, como una situación que no ha sido aceptada y en consecuencia integrada en la cultura. Nos detendremos en el estudio de este drama, que constituye de alguna forma la historia narrada en el documental, porque sabemos que se quiere crear una película sin renunciar al punto de vista, el distanciamiento utilizado lo es a partir de la intención de su realizadora, con el fin de poner en evidencia esa intención: “...entonces para mí era importante hacer una película en un sentido más abierta pero que al mismo tiempo tuviera punto de vista, como si quisiera hablar de ciertas cosas pero sin imponer una forma de mirar” (Pinto, 2014).

El drama social que acabamos de mencionar, ha sido estudiado por varios autores, entre ellos está Sonia Montecinos quien señala en el ensayo “Madres y Huachos” (2010) que la ausencia del padre en la estructura familiar Chilena responde, entre otras cosas, a la perpetuación de la figura paterna asociada al español conquistador. Esta ausencia que se ha transformado en drama colectivo, forma parte de la identidad latinoamericana porque el padre perpetúa el rol del conquistador, padre español que no reconoce a los hijos que engendra con la madre indígena. Cuestión que se asocia a su vez a una sociedad mestiza que no reconoce sus orígenes, rigiéndose por una historia de blanqueamiento, y ocultando otra de mestizaje, lo que acá hay es *“dos cosmovisiones que se han sintetizado en el plano de la experiencia, pero no en el de la ‘conciencia’”*

(Montecinos, 2010: 39). Hay una escisión entre la experiencia y la conciencia, provocada por un imaginario impuesto y uno rechazado culturalmente.

Montecinos señala además que aquello que ha sido velado se transforma en ese acto en un drama histórico, ya que siempre pulsará por salir a la luz. En esa pugna debemos pensar la historia de “Hija”, la revelación que podría generar en el espectador tiene que ver entre otras cosas con la conciencia del ocultamiento del hecho de ser hija de un padre desconocido.

La ausencia del padre es de alguna forma la perpetuación del orden comenzado en la conquista española, quiere salir a la luz mediante la conciencia del ser mestizo y del desvelamiento de la violencia que hay detrás de la operación de blanqueamiento de la identidad nacional. Lo que ocurre es que las primeras relaciones entre el español y la mujer indígena se perpetúan en la sociedad Chilena, aún después de la colonia, y llegada la república el engendrar hijos fuera del matrimonio se asocia a un estado pre-civilizado que no está a la altura a la que la sociedad aspira en un anhelo por occidentalizarse en la búsqueda de la civilidad, por lo que comienza a ser censurado el hijo huacho engendrado en relaciones extra matrimoniales. La condena y la negación de una situación que sigue existiendo pero a partir de ahí, secretamente, desemboca en el nacimiento del culto a las apariencias (Montecinos, 2010).

Ese ocultamiento de las prácticas llevadas a cabo efectivamente, que no encuentran correspondencia en las instituciones legales, ni en la moral compartida en el colectivo, perpetuará un sentimiento de ilegitimidad del mestizo Chileno, que se juzga a sí mismo a partir de las apariencias a las que se le rinde culto, y por otra parte este ocultamiento se encontrará siempre en estado de pulsión, intentando salir a la luz. Es quizás esa la pulsión que el artista debe captar, en forma de *flashes*, que luego pueden ser transformados en pieza artística, ya que éstos al encontrarse con el espectador podrían contener la posibilidad de la redención del pasado, en este caso del pasado del

sujeto negado socialmente.

De cualquier forma lo que nos interesa constatar es que la ausencia del padre es un drama social en Chile y que no es un asunto que se encuentre integrado en la cultura, cuestión que se hace patente en la invención de un padre para la protagonista por el miedo al castigo social. Por lo que transformar esa historia personal en un relato cinematográfico, teniendo en cuenta su calidad de producido, y haciendo visible para el espectador ese hecho, nos habla acerca de una manera de comprender el Arte muy cercana a lo que acá se ha dicho, pues se cuestiona la producción de ensoñaciones y la violencia que constituye el olvido de la intención, y por lo mismo no pretende ofrecer una nueva ensoñación que ocupe el lugar de la experiencia que ha sido perturbada.

3.3 Escisión entre experiencia y conciencia:

La escena de los cisnes.

Hemos dicho que el sujeto recurrirá a diferente tipo de narrativas para poder encontrar un refugio cómodo frente a una realidad dolorosa que se quiere evitar. La madre de María Paz señala en un momento del documental lo siguiente: “Por lo menos yo te inventé un padre, yo ni si quiera tuve eso” (González, 2011 '25). Esto nos recuerda una vez más que de lo que se trata es de reconocer la necesidad de recurrir a fantasías para construir la propia realidad.

La escena de los cisnes en este documental representa la puesta en el relato de una de las fantasías de la madre de la protagonista, que tiene que ver con su propia necesidad de aferrarse a una realidad menos dolorosa relacionada con los cuentos de hadas: “Entonces mi intención era trabajar una especie de *metamelodrama*, de tomar esos elementos estéticos de los cuentos de hadas, el tema con un puente y los cisnes, hay una búsqueda de la estética de esos referentes” (Pinto, 2014)

No es casual la incorporación de esta escena que nos remite a un lugar más amable en medio de toda la crudeza de lo que el drama representa. Vemos como la madre de Maria Paz le da de comer a una bandada de cisnes, los observa, los sigue, y les habla cariñosamente sobre sus parientes. No es casual tampoco que intentado producir un efecto de choque, se seleccionara esta escena antes de otra en donde Maria Paz conversa telefónicamente con su padre y le cuenta que está grabando un documental que tiene que ver con la búsqueda de los orígenes, conversación en la que éste responde fríamente pidiéndole ayuda económica. Se produce así un efecto de choque entre los dos momentos, aunque esto puede resultar imperceptible para quien mira el documental distraídamente, bien podría ser útil para aparecer como revelación en un momento de

distanciamiento de la representación.

El viaje en busca de la hermana desconocida de la madre y del Padre de Maria Paz, representa una búsqueda de la identidad, ya que esa realidad influenciada por fantasías en la que madre e hija conviven, probablemente no hace justicia a aquella a la que se enfrentan a diario “hay dos personajes que no son capaces de enfrentar las cosas de la vida real, y que crean un dispositivo fantástico” (Pinto, 2014). Y eso es parte intrínseca de drama, ya que como señala Montecinos: una verdad que se corresponda con lo vivido estará siempre intentando salir a la luz “*Decimos drama porque aquello negado pugnará siempre por reaparecer*” (2010: 39).

Hay en el documental un diálogo entre madre e hija en el que ambas conversan sobre el padre que esta mujer inventó para suplir la ausencia del padre real, el drama de ser madre soltera, su castigo social y todo esto como parte de la identidad Chilena, la siguiente cita corresponde a las palabras de la madre: “Yo entiendo que lo pude hacer mejor(...), acuérdate que dije que yo me había casado, por lo tanto tú tenías que tener un padre, y eso tenía que tener una lógica...entiendo que eso te perturbó, que fue incorrecto lo que hice, que yo tendría que haber asumido lo siguiente(...) ‘ella es hija de fulano de tal y no me casé ni me voy a casar’, eso era absolutamente mal mirado en los años 80 ... no es lo mismo que ocurre hoy día (...) bueno desde Bernardo O’Higinns que viene pasando”. (González, 2011 ’62)

Notamos en esta intervención de la madre, que existe la conciencia de que es un problema colectivo que no es aceptado, y que se reconoce que la realidad es otra, y esa conciencia es la que permite a la protagonista y directora del documental ver su propia historia de vida aparecer de manera inteligible para luego reflexionarla y transformarla en documental “Me vinculo con tema, está totalmente arraigado en la cultura chilena y sigue pasando, es parte del *paz y la patria*, y fundador de la patria era huacho, y de ahí en adelante está lleno de mini historias, y hay un rollo muy tabú de no querer contarlo,

de discriminación, toda la lucha por la filiación por los hijos naturales” (Pinto, 2014).

No necesariamente se sabe cuál es la verdad que se corresponda con la experiencia que no logró ser articulada, cual es la conciencia que le hace justicia, pero se sabe que hay un ocultamiento, una identificación a modo de consuelo, en este caso con cuentos de hadas, y con una figura paterna inventada, lo que se hace es exponer esa escisión, no diciéndolo directamente, sino insinuado dentro de la historia narrada. Ese es el punto de vista de esta historia, que se convierte a situaciones que acontecen en la realidad -los intentos por contactar al padre, el viaje, las conversaciones entre madre e hija- pero que son planeadas previamente, por eso es importante hacer aparecer el montaje y el guión en la historia, para convenir en conjunto con el espectador, que la realidad, incluso esta, es producida.

La forma en la que esto se traduce en un conocimiento dialéctico en el espectador del documental tiene que ver con las estrategias utilizadas a la hora de transformación de la experiencia velada por un recuerdo alienado-como en este caso la creación de un padre ficticio- en relato cinematográfico, de forma que mediante determinadas interrupciones se pueda generar momentos de revelación en quien mira el documental.

Pareciera que a través de la estrategia de poner en evidencia la intención de la realizadora de cosas como: hacer formar parte del documental a su padre, la planificación de las escenas en las que debiera encontrarse con éste, las conversaciones en las que le pide que se reúnan ante las cámaras, etc. Pudiera revelar por una parte, su falta de inocencia en la representación, y por otra, a través de ese trabajo metonímico de mostrar la parte por el todo (la necesidad de conocer a su padre, la parte, por el drama social del huacho, el todo), aparecer como un conocimiento revelado al espectador. El espectador queda puesto así, como un experto sin estar necesariamente involucrado en estudios acabados sobre el tema, esto porque el aprendizaje que se produce no requiere

de concentración y análisis, la distancia es producida por medio del *shock* al revelársele el documental como una producción con un punto de vista determinado.

Insistamos eso si, en que la historia del documental no debería constituirse en el aspecto protagónico, si lo que nos interesa es el cuestionamiento de la generación de ensoñaciones, por esto es importante que el espectador sea distanciado y advertido acerca del punto de vista que está detrás de la construcción de este relato cinematográfico, se evita así además la compenetración y se tiende por lo tanto a la producción de “asombro”.

3.4 El conocimiento como revelación en el documental *Hija*.

Hemos adelantado que la manera Benjaminiana de comprender la relación con el Arte, transforma el conocimiento, esto se debe a que la forma en la que éste es generado es por medio de la dialéctica en estado de detención, es decir que es un conocimiento que se produce en el propio espectador, y no viene dado desde fuera. En efecto, a pesar de que de lo que se hable en este caso es de un drama social, es en el propio recuerdo del espectador en quien por medio de revelaciones provocadas por momentos de distanciamiento, podría llegar a actualizarse el sentido del pasado como forma de redención. Para que ello ocurra, el teatro épico tenía como máxima la eliminación de la catarsis, es decir de la inmersión, y a cambio producir asombro o revelación por medio del distanciamiento, revisemos ahora de qué forma eso puede hacerse efectivo en el documental que estamos analizando.

Impedir la compenetración con algunas de las situaciones vividas por las protagonistas durante el viaje en búsqueda de sus parientes desconocidos, es una tarea audaz, considerando que de lo que se habla es de un drama social: “*Era audaz mantener un drama social libre de los efectos que la compenetración trae consigo y los que está tan acostumbrado su público.*” (Benjamin, 1987: 38)

Hay momentos específicos ante los cuales podría resultar para el espectador cercana la tendencia a la compenetración. Hay una escena en particular en la que Maria Paz conversa telefónicamente con su padre para pedirle se reúna con ella, y de esta forma conocerlo a la vez que hacerlo formar parte del documental. La respuesta dada por el padre resulta asombrosamente fría, es uno de los pocos momentos en los que veremos a Maria Paz afectada, mostrando dolor. Ante este tipo de situaciones es que puede resultar fácil para el espectador compenetrarse con el drama, en particular porque lo que se muestra es el desenvolvimiento del conflicto en la vida privada de sus protagonistas, y

si este fuera el tratamiento primordial, el espíritu del espectador se quedaría en la inmersión y no habría un efecto revelador sobre su propia realidad.

Escenas como la que hemos relatado acá, que muestran situaciones de vivo dolor, son interrumpidas con la incorporación en el documental de momentos en donde Maria Paz conversa con quienes están detrás de las cámaras, y se planifica el encuentro con el padre, revelando así la intención de que lo que se quiere es realizar un relato que consta de un primer desequilibrio representado por la presencia de una imagen paterna ficticia, que quiere ser rectificadas, y un retorno al equilibrio representado por la rectificación de esa figura. Se revela así el nudo dramático desde el cual se articula el documental. De esta manera, no sólo se muestra al encuentro con el padre desconocido como una situación dolorosa e irresuelta, ya que lo anterior se combina con la frialdad que le otorga la planificación de su aparición en el documental ⁶

La articulación del relato cinematográfico del documental mediante un nudo dramático, representa una herramienta a través de la cual se re-construye una vivencia problemática para transformarse en representación, sabemos que la experiencia que no fue, necesita ser articulada, y no sólo articulada en términos de narración oral, espontánea, si no que en este caso, producida para ser mostrada al espectador, y ese proceso al igual que el gesto del actor del teatro épico, debe ser revelado para dar señas al espectador de que la historia contiene más información que la que a simple vista se percibe:

“Para manejar eso decidimos trabajar en esta estructura que nos asegurara no meternos en el melodrama. Ese fue el gran resguardo, no entrar en ese

⁶ Se reconocen tres formas en las que el documental autobiográfico estructura el nudo: el formato de diario o carta en donde el realizador actúa como narrador de los acontecimientos que se configuran en relación a una carta o diario personal; el retrato familiar, en donde se expone un conflicto familiar que se resuelve o no; y el retrato personal en donde se expone una situación personal que se resuelve o no (Cuevas, 2005).

nivel donde no se puede salir, y donde el dolor puede ser tan grande que te confunde todas las otras cosas que has pensado con frialdad. Y esa frialdad era a partir del guión” (Pinto, 2014).

En el teatro épico se quiere que el público se asombre con el gesto y sea remitido a su propia realidad para comprenderse a sí mismo como producción, se sintetiza esta tarea en la producción de determinadas interrupciones, sin llegar a decir directamente al espectador que lo que se quiere producir son momentos de revelación. De la misma forma, en el documental *Hija* no se menciona en momento alguno que de lo que se trata es de develar el drama de la ausencia paterna, y por lo tanto del “huacho” Chileno, esto sólo se hace ver por medio de las varias interrupciones en la re-construcción de la experiencia de la protagonista, sólo así el espectador comprende, fugazmente, que esto quiere mostrarse como tal.

La interrupción tiene el efecto de mostrar al espectador que está frente a una producción, mostrando el proceso de elaboración que está detrás. Podrá entonces en esos momentos de interrupción valorar el relato cinematográfico no sólo como una pieza parecida a la realidad, sino como un trabajo de elaboración, un proceso que es mucho más extenso de lo que aparece al espectador al mirar la cinta, por lo tanto, al distanciarse en determinados momentos, al advertir ocasionalmente la intención que está detrás de esa elaboración -por ejemplo la propia distancia de la realizadora de su Historia- la imagen distanciada se vuelve reveladora.

Es como si el secreto índice de la historia al que la realizadora del documental accede al interrumpirse la continuidad de la experiencia en su vida, intentase mostrar al espectador en su paso a lenguaje cinematográfico, ese mismo índice a modo de flashes producidos por el distanciamiento.

Todo esto debería estar ya dando señas y produciendo revelaciones respecto al

drama social del que se está hablando. Detallaremos a continuación algunos de los mecanismos de distanciamiento dirigidos al espectador por medio de este tipo de interrupciones.

3.5 La “pobreza” de la tramoya.

El concepto de “pobreza de la tramoya” es utilizado por Benjamin en el ensayo “Qué es el teatro épico” (1987) para referirse al mecanismo utilizado en este teatro para transparentar la representación. Por lo que utilizaremos esta expresión en el mismo sentido, es decir, para referirnos a las estrategias utilizadas en el documental que estamos estudiando para transparentar la representación poniendo en evidencia ciertos mecanismos que producen la ilusión de continuidad en el relato cinematográfico.

En la primera escena del documental *Hija* vemos sólo a la madre de María Paz en una vereda, y en el fondo una muralla en la que se refleja la sombra de ésta y de quien sostiene la cámara y el micrófono. Este tratamiento de la escena representa uno de los recursos mediante los cuales se nos advierte que estamos frente a un documental que tiene un punto de vista y un proceso enunciativo determinado a través del cual se transforma la historia en relato cinematográfico.⁷

En este caso se hace dialogar a la madre con dos personas que forman parte de la realización cuyas sombras se reflejan en la muralla. Lo que podría ser un descuido en determinado cine, no lo es en aquel que pretende hacer consciente al espectador de que está enunciando algo acerca del mundo, y que en esa enunciación hay un punto de vista personal que no quiere disimularse:

“El cine clásico se esfuerza en borrar las huellas de la enunciación, el temblor de cámara, el salto de eje, la falta de raccord entre planos, entre otros, todo lo que

⁷ Como hemos afirmado antes, advertimos que la diferencia fundamental es que en el cine documental que estamos estudiando, el espectador se compenetra con la historia en la medida en que se compenetra con el dispositivo cinematográfico, a diferencia del teatro en donde esto se hace a través del gesto del actor. Por lo que si en el teatro se transparentan los mecanismos de construcción del gesto, en este caso deben transparentarse los mecanismos de producción del relato cinematográfico.

borre el proceso enunciativo. Trata de hacernos creer que los acontecimientos pueden relatarse por sí mismos” (Navarro, 2011: 171).

La “pobreza” de la tramoya es entonces intencional, ya que interrumpe el proceso de enunciación para que el espectador no se compenetre con el drama. Sabemos que esto ocurre en la medida en que el dispositivo cinematográfico lo permita, y como lo que se quiere es evitar ese proceso, se debe producir las señas necesarias para que se advierta que la sensación de inmediatez y continuidad presentes en el documental, son el resultado de un trabajo anterior. Eso es en gran medida lo que representan las sombras de los realizadores sosteniendo la cámara y el micrófono, reflejados en la pared.

Recordemos que en el teatro épico ocurre lo mismo, pero en relación con el gesto, y por ese motivo es que éste debe ser constantemente interrumpido, ya que de esta forma la realización de la pieza didáctica se asegura de que el espectador participe de una determinada manera: ya sabemos que esa manera es el asombro, por medio de esta advertencia ocasional, y no la compenetración a través de la continuidad de la acción *“Cuanto con más frecuencia interrumpamos al que actúa, tanto mejor recibiremos su gesto”* (Benjamin, 1987: 44). Nuevamente haciendo un paralelo en cuanto a estrategias de distanciamiento, podemos deducir que mientras más se interrumpa al relato cinematográfico en la ilusión de continuidad que produce, de mejor forma se relacionará el espectador con la pieza cinematográfica.

Hay varias otras situaciones en las que tanto Maria Paz como su madre preguntan si ya se comenzó a grabar –a fin de comenzar a hacer lo que se espera que se realice en ese momento- o si se debe decir o hacer algo de una manera determinada dentro de la escena. El espectador verá incorporadas ciertas preguntas e indicaciones sobre diálogos, ubicaciones, acciones que en este contexto pueden ser leídas como momentos de distanciamiento.

Todas las indicaciones y preguntas, forman parte del rodaje del documental, pero por lo general ocurre (al menos bajo un paradigma clásico) que en un proceso posterior de montaje, son editadas para que la escena incluya solo aquellas partes en las que se dice y hace lo que corresponda para producir el relato que se desea. Consideramos que en este caso pueden ser entendidas como formas de distanciamiento, ya que se ha decidido incorporarlas para revelar el trabajo de elaboración que está detrás, y en consecuencia mostrar la presencia de una directora que entrega instrucciones y toma decisiones en cada escena, y de unos participantes que en gran medida producen acciones para ser filmadas, y no de manera espontánea.

En este mismo sentido, se hace parte al espectador de los momentos en los que se planifican los tiempos y se habla acerca de las escenas previamente estipuladas. En el caso de la planificación del encuentro de María Paz con su padre, se puede ver una escena en la que se comenta que se ha pensado que este encuentro sea en un café en la ciudad de La Serena, que según afirma la protagonista, pareciera ser el lugar más adecuado. El espectador será parte también de los intentos por entrar en contacto con el padre telefónicamente, y de las conversaciones sostenidas con él, así como también de la posterior negativa para formar parte del documental.

Luego de esta negativa y encontrándose el equipo de grabación en el lugar en el que se esperaba hacer aparecer al padre (debido a que forma parte del itinerario del viaje), la escena es llevada a cabo de todas formas, aun sin su presencia. Esto nos remite nuevamente al trabajo del equipo del documental y a sus expectativas, en este caso referidas a la elaboración de un guión previo que contaba con la aparición de este personaje. La filmación de esta escena advierte al espectador de estas expectativas:

“porque dentro del rodaje tomamos la decisión también pensando en la meta separación de las cosas, de registrar, yo dije cuando no apareció ese señor: vamos a grabar igual las escenas que no nos resultaron porque nos

puede servir y son parte de las expectativas. ... Entonces ese nivel siempre estuvo en el rodaje y el montaje fue reencontrado y enviado para volver a integrarlo.” (Pinto, 2014)

La imagen muestra una mesa y dos sillas vacías en un café, María Paz relata a modo de voz en off la descripción de la situación que corresponde a la escena: la llegada del padre al café, sus reacciones y algunos de los posibles diálogos que se esperaba que se generaran en ese momento. Para finalizar, pregunta a quien la acompaña detrás de cámara si la descripción de la situación está bien lograda, a lo que éste le contestará corrigiéndola, haciéndole ver que algunas de las cosas que describe, como parte de ese encuentro en el café, debían ocurrir en otro momento, que efectivamente corresponde al primer encuentro, esto es en el aeropuerto, a la llegada del padre a la ciudad.

A esta escena le seguirá otra, filmada en el aeropuerto en donde se ve a los pasajeros bajar del avión: la incorporación de ésta y la anterior, constituyen, de esta manera una estrategia de distanciamiento. Lo que se hace es llevar a cabo la previa estructura del guión para ponerla en evidencia, ya que de esta forma el espectador puede reconocer una intencionalidad detrás de la planificación de las escenas, y percibir además la distancia entre la historia tramada por la realizadora y su transformación en pieza cinematográfica. Así, el drama que aparece ante el espectador lo hace como uno producido, detalladamente pensado y previamente planificado.

El mismo efecto de distanciamiento se repite cuando al finalizar una de las escenas, María Paz pide que se dirijan al lugar acordado para la escena siguiente, la plaza de la ciudad, para grabar la escena tramada a continuación. Luego de esto se muestra a Madre e Hija comentando la impresión de María Paz, afectada después de haber visto la foto de su padre -hasta ese momento completamente desconocido- en el registro civil. Situación que ya en la escena anterior estaba siendo planeada por la directora, y que aparece en el documental de ambas formas: planeada y efectuada.

Las escenas así enmarcadas, no están completamente controladas, poseen una espontaneidad que depende del avance del viaje, de si los contactos para llegar a los parientes desconocidos dan fruto o no, y de si éstos aceptan realizar los encuentros. Pero hay una estructura definida y estrictamente planificada, y el espectador estará siendo alertado de eso constantemente.

El documental empieza y termina de una manera similar: en la última escena, madre e hija conversan dentro del auto acerca de la experiencia de la primera de conocer a su hermana, luego bajan y la cámara sigue grabando mientras la madre sale a caminar por la playa, cuando vuelve y después de dar un abrazo a María Paz, pregunta: “¿terminaron?”, cuestión que alerta al espectador acerca de la conciencia de la madre de encontrarse dentro del documental y de su participación tramada para éste.

Es a través de este tipo de estrategias que se intenta distanciar al espectador de principio a fin del relato del documental, evitando así la catarsis, esto quiere decir que el drama presenciado no lo debe involucrar a tal punto de que sienta que su espíritu se queda allí, sino que, por el contrario, debe asombrarse y despertar su interés, siendo así un experto frente a lo representado. Esto porque la representación así ejecutada, se lleva a cabo teniendo en considerando la percepción del espectador moderno, y para ello, se potencia la producción de advertencias ocasionales en medio de la distracción generalizada, así es como sólo desde su forma habitual de percibir al espectador podrá llegar a re-interpretar su propia realidad.

El distanciamiento, que hemos estudiado acá, con la forma de la pobreza de la tramoya, es la estrategia que usa el Arte para dirigirse a las masas en la época moderna, el público al que se dirige un Arte así entendido “no es una masa de personas en las que se ensaya el hipnotismo” (Benjamin, 1987: 18), sino más bien un público que ha sido separado de la tradición tanto en lo referido a su experiencia como a su percepción, y esa

desposesión de aura y de facultad contemplativa, que lleva en muchos casos a la enajenación -en la búsqueda de la catarsis en el Arte, o en el culto a las apariencias, en el ámbito de las creencias- posee en sí mismo una cualidad revolucionaria, pues el mismo efecto de choque cotidiano de la vida moderna, que elimina la facultad contemplativa, le puede permitir, a través del Arte, acceder al recuerdo de un pasado cercenado de su potencial revolucionario, con momentos de iluminación que cambien el sentido de los hechos y traigan de vuelta ese pasado.

Sólo a partir de esta conciencia el sujeto, perteneciente a una sociedad que oculta el drama del huacho, puede cuestionar el orden en el que se encuentra inmerso cotidianamente o incluso institucionalmente. De la misma manera en la que el proletariado puede recuperar su conciencia de clase revolucionaria librándose de ideas inculcadas en la tradición que le hacen pertenecer a la baja cultura en oposición a la alta cultura burguesa.

Conclusiones.

El campo del cine documental ha llegado a un estado de la reflexión que le permite discutir no sólo acerca de la realidad, sino acerca de la manera en la que se configura la realidad, y en consecuencia, entenderla como una configuración, es decir, como una producción. El cruce entre cine, documental y vanguardia, del que hemos hablado en un comienzo de esta tesina, representa no sólo un cruce de estrategias visuales, sino también de intereses: ambos están poniendo en cuestión, por medio del cine, la manera acostumbrada de ver las cosas. Pero hay una posible diferencia, entre un cine de vanguardia “experimental” y un cine documental como el que hemos estudiado acá, y es que este último no requiere de un público entrenado en el Arte para “iluminarse”, porque el lenguaje utilizado en éste, sigue siendo el del cine documental “figurativo”, aunque ya no en la forma de un realismo naturalista, sino más bien desprovisto de una ambición en producir correspondencias “misteriosas” entre la realidad y la representación, y apuntando en un sentido opuesto, más bien a develar el aura de misterio que rodeaba a una primera parte de la producción documental.

Ocurre que el discurso del documentalista que estaba desde un comienzo, tal como señala J. M. Catalá, asociado a la idea de transformar la conciencia del espectador, puede adquirir una estrategia efectiva en la utilización del distanciamiento y el *shock*, ya que estos conceptos responden también a la necesidad planteada por Benjamin de producir una transformación en la conciencia, por medio del despertar de la ensoñación en la que se encuentra el sujeto en la sociedad capitalista moderna.

Hay una clara distancia entre la sociedad en la que escribe Benjamin (Europa en la primera mitad del siglo XX), y aquella en la que se realiza el documental que hemos analizado, considerando, además, que el discurso articulado en el documental que estudiamos, está arraigado en la identidad latinoamericana que produce sus propias

ensoñaciones, por ejemplo en la forma del culto a las apariencias, que acá hemos mencionado.

De esta manera, el mecanismo de distanciamiento no está necesariamente dirigido a una colectividad agrupada en torno a la lucha de clases -protagónica en los escritos de Benjamin- que era lo que transformaba al Arte en una necesidad política.

En este caso es una operación más compleja, que está dirigida en gran medida a la identidad mestiza Chilena que se encuentra atravesada por el drama del “huacho” y del padre ausente. Pues la cuestión de lo político, hoy en día, se ha volcado a las diferentes esferas de la vida cotidiana: el sujeto está *sujeto* al poder de distintas instituciones, partiendo por la institución familiar. Resulta adecuado así, haciendo un paralelo con la forma ensayo en el cine, traer acá la siguiente afirmación de J. M. Catalá:

“corresponde esta forma, pues, al ámbito de la post-política que contempla el desvanecimiento de la política entendida como uno de los grandes relatos, capaz de configurar, desde fuera, la totalidad de la práctica y del pensamiento. No se trata de una despolitización, sino de una intensificación de lo político, cuya práctica pasa a ser una herramienta entre otras y, por lo tanto, un factor privado de intensidad controlable” (Catalá, 2005: 31)

En este panorama, la política no se ha esfumado, se ha *intensificado*, por lo que la desconexión con la tradición llevada a cabo en la época moderna, partiendo por la pérdida de la posibilidad de vivir experiencias, puede ser aprovechada para el conocimiento en diversas formas, diversos despertares, pues hoy en día la ensoñación no sólo se encuentra sobre la idea de clase proletaria, sino también sobre diferentes fuentes a las que el sujeto recurre para transformarse a sí mismo en sujeto.

Hay una reivindicación de clase latente en el drama social que hemos analizado,

pues la censura del nacimiento de los hijos fuera del matrimonio y de un padre que no los reconoce, ocurre, según Sonia Montecinos, mayormente en las capas bajas y medias de la sociedad. Pero el recuerdo que quiere traerse por medio de un mecanismo de “revelación”, no está estrictamente asociado a una clase, sino más bien a una identidad latinoamericana censurada. A partir de la nueva institucionalidad que se quiere crear desde la república en Chile, las familias estigmatizadas bajo la catalogación de bárbaras, quedan marginadas de la moralidad y la cultura que se pretende crear.

A partir de lo señalado hasta acá, nos encontramos cercanos a la siguiente afirmación de Benjamin: “Quien quiera haya obtenido la victoria hasta el día de hoy, marcha en el cortejo triunfal que lleva a los dominadores de hoy sobre los vencidos que hoy yacen en el suelo. El botín, como siempre ha sido usual, es arrastrado en el cortejo, se lo designa como el patrimonio cultural” (199-: 52). Lo que quiere decir que la civilización y la alta cultura, no son más que la imagen transformada de los vencidos en el acto de esa división. Lo que debe recuperarse por medio de la dialéctica en estado de detención es el recuerdo que aparece en forma de iluminación o de secreto índice, del momento histórico en el que los vencidos no estaban en la posición de dominados; esto último representa la redención de su pasado.

A pesar de la distancia que hay entre la época en que Benjamin escribe -en donde en lo político en el Arte, prima la lucha de clases- y la época de la intensificación de lo político, que ha hecho que el sujeto visto desde distintas prácticas, tenga un importante protagonismo en los estudios de la cultura, el elemento que sigue estando presente es el de la búsqueda de estrategias para la redención de su pasado. Esto es realizado por cada disciplina utilizando distintas estrategias; lo importante y lo que explica la cita que Benjamin hace de Marx, en el comienzo del ensayo *la obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica*, es que la sociedad capitalista moderna genera las condiciones para su propia abolición, y estas condiciones no tienen tanto que ver con el discurso que

pueda estar presente en el Arte, tanto como con la puesta en evidencia de la intención que está detrás de la asignación de sentido arbitraria sobre la realidad.

De esta manera se evita concurrir en el peligro de producir visiones míticas por medio de las cuales se domine a las masas. Eso es lo que está detrás del gesto de Benjamin de ver en la figura de la masa, un potencial revolucionario, optimista frente al estado de enajenación que se le ha adjudicado, pues frente a un Arte como el teatro épico, esta masa se transforma en un público interesado, y puede acercarse a la recuperación de su pasado iluminado desde una nueva óptica.

La misma búsqueda de la redención del pasado y de un recuerdo eliminado de la historia es la que hemos encontrado detrás del relato de la protagonista de *Hija*, esto considerando que lo que se intenta conseguir en el espectador no es la compenetración con el drama relatado, sino un conocimiento por medio de revelaciones, que lo remita a su propia realidad, y a reconocer su propio rol en el establecimiento del recuerdo que se tiene del pasado.

Referencias bibliográficas.

Benjamin Walter (1973). *La obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Ediciones Taurus.

Benjamin Walter (1987). *Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Taurus, primera edición.

Benjamin Walter (199-). *La dialéctica en suspenso*. Santiago, Edición conjunta Arcis-LOM.

Benjamin Walter (1999). *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Argentina, Leviatán.

Benjamin Walter (2008). *El narrador*. Santiago, Ediciones Metales Pesados, Primera edición.

Buck-Morss, Susan (1995). *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Editorial Visor.

Catalá, J. M. (2005). “Film ensayo y vanguardia”, En Torreiro Casimiro y Cerdán Josexo (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid, Cátedra, primera edición.

Cuevas, Efrén (2005). “Documental y vanguardia en clave autobiográfica”, En Torreiro Casimiro y Cerdán Josexo (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid, Cátedra, primera edición.

Laedo Andino, Margarita (2005). “Vanguardia y pensamiento documental como Arte aplicada”, En Torreiro Casimiro y Cerdán Josexo (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid, Cátedra, primera edición.

Montecinos Aguirre, Sonia (2010). *Madres y Huachos*. Santiago, Editorial Catalonia, Quinta edición ampliada y actualizada.

Nichols Bill (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, primera edición.

Navarro Mayorga, Sergio (2011). *Acerca del cine como medio expresivo*. Valparaíso, Editorial Universidad de Valparaíso.

Perez Soto Carlos (1993). *Notas sobre la subjetividad moderna*. Santiago, Universidad Diego Portales.

Perez Soto Carlos (1998). *Para un concepto Histórico de Ciencia*. Santiago, LOM.

Torreiro Casimiro y Cerdán Jostexo, eds. (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid, Cátedra, primera edición.

Artículos de Revistas:

Valverde, Sergio (2010). “La lectura social de Baudelaire en Benjamin”. *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*. Vol 28. Pgs 69-79

Sitios Web:

Pinto Veas, Ivan (2011). Entrevista a María Paz González. Obtenida de: <http://www.lafuga.cl/entrevista-a-maria-paz-gonzalez/521>

Delbueno, Horacio (2010). *Walter Benjamin, Redimiendo el materialismo histórico para una praxis revolucionaria*. Obtenido de: <http://www.redalyc.org/pdf/184/18419812002.pdf>

Lagos Labbé, Paola (2011). *Ecografías del Yo, documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad*. Obtenido en: <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewFile/19894/210>
53

Filmografía:

González María Paz. (Directora) (2011), *Hija* (documental), Chile.